

كلية الآداب والفنون

قسم الفنون الدرامية

بحث مُقدّم لنيل درجة الدكتوراه موسوم ب:

أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللّص والكلاب دراسة تطبيقية

إعداد الطالب:

طيّب مسّعدي

إشراف:

أ.د.جازية فرقاني

د.فتيحة زاوي

الموسم الجامعي

2014- 2013

إهداء

والديّ الكريمين..

.. إلى أمّ بلقيس وإلى بلقيس وأديب..

إلى إخوتي: علي. هوّاري. عبد الحميد. و إلى أخواتي..

وإلى كلّ عائلتي..

إلى كلّ زملائي الأساتذة الذين سبق وأن تفضّلت بشكرهم..

و إلى أصحابي الذين أعتز بصداقتهم.. بخاري.. الدّين ومبروك وعبد القادر..

إليهم جميعا أهدي عملي المتواضع.

طيّب مسّعدي.

مقدمة

مقدّمة:

شغلت الروايةُ القرّاء فظنّوا أن عالمها يستطيع أن يحقّق لهم ما لم يستطع أيّ فنٍّ أدبي آخر تحقيقه، فأقبلوا عليها يُغريهم منها أنها شكلٌ نثري لا يتكلّف بيان وبديع اللّغة كما يفعل الشّعر وتفعل المسرحية المكتوبة وتفعل المقامة وغيرهم، فشكلّت لديهم وسيلةً من الوسائل التي تنفخ فيهم المتعة وإعمال الخيال وألوانا من الثّقافة لا تجتمع في كتاب واحد إلاّ في الرواية، وراحت الرواية منذ كتاب"الحمار الذهبي" وإلى الآن تقدّم مواضيع يحملها شخصيات تجسّد فكر الكاتب وآراءه، فنجحت في تمكين القارئ من حياة المؤلف العقلية.

ولم تزل الرواية تتسيّد عالم الخيال الذي يمكن لأي قارئ وُلُوجه حتى اخترع الأخوان **لوميير**آلة السّينماتوغراف التي تصوّر وتعرض الصور المتحركة، فاكتشف الجمهور أن هذه الآلة تستطيع أن تحرّك ما يلتصق بالشريط الفيلمي من صور، وما لبثت هذه القدرة على التحريك أن انتقلت إلى تحريك كل شيء، فراح السينمائيون يكيّفون الأعمال الروائية في شكل سيناريو سينمائي لتتجسّد بعد ذلك أمام الكاميرا، وليكتشف العالم أن عالم الرواية الذي ظلّ ردحا من الزمن سجين خيال القرّاء، استطاعت آلة السينما أن تحرّكه، فأصبحت لغة الرواية المكتوبة في صفحات تستطيع أن تتحوّل إلى مجموعة من الصور، وأصبحت الشخصيات وأمكنة الأحداث وما تحتويه من تفاصيل تتحرّك داخل إطار شاشة العرض السينمائي.

وقد أحدثت أفلمة الرواية خصومةً بين عالم الرواية من جهة وعالم الفيلم السينمائي من جهة أخرى، فاحتفظ كلاهما بطابعه، ولكنّه احتفاظ يجاوز خطّ الخصومة في كثير من الأحيان إلى عداوة لها أدواتها، فالرواية هيكل أدبي مكتوب وهو الذي يسبق صناعة الفيلم، فكان سبقُه حجّة اطمأنت بها الرواية إلى ظلم

السينما لها، والفيلم السينمائي أيضا يمتلك حُججا تقول أن طبيعته تقضي تعاملا خاصا مع النص الروائي، وأن الصورة لا تشبه الكلمة.

فانتصر كثيرٌ من النّقاد للرواية، فهي بالنسبة لهم فنٌّ أدبي لم يستغن عنه قُرّاؤه ولا انفضّوا من حوله، ولم يكن للسينما أن تُنقِص من مكانته، فهي إذًا التي تحتاجه ويُشكّل بالنسبة إليها مصدرًا يصنع نجاحها، وانتهى كثير من النقاد أيضا عن جدال أنصار الرواية وإلى نتيجة تفيد أن فن السينما لم يعد غريما للرواية وحدها وإنما هو غريم كل الفنون الأخرى التي رأت أن ظهوره يهدّد باختفائها وأنّه أضحى يحتويهم كلهم ويستطيع وحده أن يقدمهم جميعا إلى المشاهدين.

والرواية والسينما في العالم العربي لم تزالا تثيران النقد على خوفٍ من عدم تمكّنه من العناصر التي توجّهه، فاستبقت السينما الباب وقَدّت قميص الرواية، التي قال أصحابها أنهم قد ظُلِموا وأن السينما لم تعكف على الانتقاص من قدر الرواية العربية بالزيادة فيها والنقص منها وحسب، ولكنها جاوزت ذلك إلى الأخذ غير الأمين من روايات وسينما الغرب، والغريب أن صُنّاع السينما في العالم العربي وفي مصر خاصة لم يتمكنوا بعد من صناعة الرد الذي يبررون به ما يُتّهمون به.

من أجل ذلك كان موضوع الأفلمة موضوعا يتيح الكثير من فرص البحث، التي تحمل تناقضات في فهم المصطلح في حدّ ذاته، فبعض المراجع تعلن صراحة أن الأفلمة ليست سوى عنوان آخر لمصطلح الاقتباس، كما تنفي مراجع أخرى كلمة الأفلمة وتعدّها نوعا من محاولة تكييف الاسم مع الفيلم، فكان اختيار الموضوع من منطلق تعدّد مفاهيم مصطلح الأفلمة، فعمدنا إلى محاولة دراسة أعمال عربية مصرية تقدّم إلى

القارئ والباحث حجم مشكلة عدم الاتفاق على المصطلح ومن ثمّ على المفهوم وتوظيفه بعد ذلك، فكان موضوع بحثنا بعنوان: **أفلمة روايات نجيب محفوظ.اللّص والكلاب عملا تطبيقيا**.

وقد واجهتنا أثناء البحث مجموعة من المعوّقات والصعوبات التي توقعنا بعضها وفاجأنا أغلبها، فاختيار موضوع هذا البحث هو اختيار لطريقين هما السينما والرواية، ولم نكد نسير في كلا الطريقين حتى تبيّن أنّهما غير معبّدتين، وأن السَّير فيهما يحتاج أن نستغني عمّا نركبُه لنمضي راجلين، وليس الرّاكب كالرّاجل، فقد كانت أفلمة روايات **نجيب محفوظ** سلسلة غير مترابطة بين عمل روائي وآخر وبين فيلم سينمائي وآخر أيضا، فحجم ما قيل عن الأفلام لا يُعدّ شيئا إذا ما قيس بما كُتب عن الروايات وهو ما شكّل مراجع عرجاء تتحدّث في غالبها عن **نجيب محفوظ** الروائي وحده بعيدا عن السينما.

فكان البحث شاقّا يفرض العمل من البداية وهي قراءة كلّ الأعمال التي أُفلمت ومن ثمّ إعادة دراستها وِفق إطار المقارنة بين الرواية والفيلم، إلى جانب التناقض الكبير في ضبط المصطلحات الذي ذكرناه من قبل، فالنقّاد العرب أجمعوا أو كادوا يُجمعون أن الانتقال بالرواية إلى السينما هو اقتباس وهو أفلمة وتكييف جميعا، فكان لِزامًا العودة إلى قواميس المصطلحات المتاحة، التي خلت جميعها من مصطلح الأفلمة، وهو ما شكّل معضلة أخرى هي محاولة تقصي المصطلح في اللغات الأخرى خاصة اللغة الإنكليزية.

إلى جانب ذلك كان للسينما بشكل عام دورها في لعب دور المعيق لمسار البحث، فما يزال بين الحديث عن السينما والكتابة عنها خصومة، إذ تغصّ رفوف المكتبات بكتبٍ مضمونها هو السينما، ولكن هذا المضمون يبدو حديثا عاما إذا ما قورن بطبيعة السينما التي تستدعي دراسة عناصر صناعة الفيلم والتي

تتكون من الإنتاج والسيناريو والإخراج والمونتاج، وعناصر الفيلم التي تخصّ عناصر الصوت وعناصر الصورة السينمائيين.

وبرغم ذلك فإن متعة البحث لم تتأكّد لدينا إلاّ من خلال المشقّة التي يتلوها إنهاء كتابة البحث ورضا المشرف عنه وطبعه ومن ثَمّ مناقشته، ليتاح بعد ذلك للقرّاء والباحثين في مكتبات الجامعة.

أمّا إشكالية البحث فقد اخترناها وِفق موضوع البحث الذي يؤطّره موضوع الأفلمة، فكانت الإشكالية: **كيف تمّ الانتقال بروايات نجيب محفوظ من شكلها الأدبي إلى السينما ؟**

يكمّلها مجموعة من الإشكاليات الفرعية:

- كيف تدرّجت الرواية حتى بلغت هذه التيارات التي صنعت تنوّعها؟
- ما عناصر الاختلاف والتقاطع بين فَنَّي الرواية والسينما؟
- هل استطاعت السينما في مصر أن تحتفظ ما بداخل العمل الروائي؟
- ما الأسباب التي دعت مخرجي السينما في مصر إلى أفلمة روايات **نجيب محفوظ**؟
- هل كان لطبيعة رواية اللّص والكلاب دورٌ في أفلمتها؟
- هل تمكّن المخرج **كمال الشّيخ** من الاحتفاظ بتفاصيل العمل الروائي في اللّص والكلاب؟

وقد كان لاختيار موضوع البحث أسباب موضوعية وأسباب ذاتية، تتمحور الموضوعية منها في العناصر الآتية:

- محاولة شغل جزء من الفراغ في كلّ ما هو سينمائي في الجزائر وفي الوطن العربي، فرفوف المكتبات الخاصة بكتب السينما هي الرفوف الأقل عددا، وهذا النقص في مجال كتب السينما شكّل قاعدة لدى كلّ المكتبات فصنع نوعا من الحكم المسبق الذي يقول أن السينما لا تستطيع أن تشغل المختصين الذين عزفوا عن الكتابة حولها عدا عن ميل القراء العاديين.
- العمل على الجمع بين عالمي الأدب والسينما من خلال دراسة الرواية والفيلم السينمائي وتكييف الانتقال من أحدهما إلى الآخر.
- الاجتهاد في ضبط المصطلحات السينمائية في مقابل المصطلحات الأدبية.
- تحديد نقاط التقاطع والاختلاف بين الرواية والفيلم السينمائي في سبيل تقديم الفائدة التي تلي أفلمة الرواية.

أما الأسباب الذاتية فكان من بينها:

- مواصلة البحث في ميدان السينما الذي بدأتُه في بحث رسالة الماجستير.
- فرصة البحث في فن الرواية، الجنس الأدبي المستقل عن فن السينما.
- وُلوُج عالم **نجيب محفوظ** الروائي الذي استطاع بتفرّده عن العوالم الروائية العربية الأخرى أن يقدّم أسلوبا سهلا ممتنعا يُشرِّح كل شيء داخل النص الروائي.

وقد ارتأينا تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، الفصلان الأوّل والثّاني قسّمناهما إلى ثلاثة مباحث، والفصل الثّالث دراسة تطبيقية لرواية وفيلم اللّص والكلاب:

الفصل الأول: الرواية والسينما، وقسّمناه إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: مفهوم وتاريخ الرواية، ويتطرق إلى التعريفين اللّغوي والاصطلاحي للرواية، وتاريخ الرواية منذ إرهاصاتها الأولى ومنذ رواية الحمار الذهبي وحتى الرواية المعاصرة.

المبحث الثاني: فنّ السينما، وتحدثنا فيه عن مفهوم السينما وآلة السينماتوغراف، وبدايات السينما منذ الأخوين **لوميير**، مرورا **بجورج ميليه** و**دافيد غريفيث**، كما احتوى المبحث الحديث عن تقنيات صناعة السينما.

المبحث الثالث: بين الرواية والسينما، وتطرقنا فيه إلى مفاهيم الأفلمة والحكي والوصف، والسرد في السينما والرواية والمسرح، مع اختيار نموذج عن الأفلمة هو سلسلة روايات وأفلام هاري بوتر.

الفصل الثاني: نجيب محفوظ والسينما، وقسّمناه إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الرواية المصرية والسينما، واحتوى الحديث عن بداية السينما في مصر و الأدب الغربي والسينما المصرية وكُتّاب السيناريو المصريين، كما تحدثنا فيه عن بعض الروائيين المصريين الذين أُفلمت رواياتهم.

المبحث الثاني: أدب نجيب محفوظ، وتحدثنا فيه عن حياته ومؤلفاته، كما حاولنا تقصّي مراحل الكتابة الروائية لديه مع اختيار نماذج من كلّ مرحلة.

المبحث الثالث: أفلمة روايات نجيب محفوظ، وقدّمنا فيه الأفلام التي كتب السيناريو لها ومجموعة من الروايات التي أُفلمت له في السينما المصرية بداية من فيلم بداية ونهاية.

الفصل الثالث: أفلمة رواية اللّص والكلاب.عملا تطبيقيا، وكان مضمونه يتمثّل في الحديث عن الرواية وعن الفيلم بداية بالعنوان وانتهاء إلى نهاية البطل، كما كان الجانب الأهم في الدراسة هو المقارنة بين العملين الروائي الأدبي والسينمائي.

وأنهينا بحثنا بخاتمة حاولنا فيها رصد أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث.

وقد فرضت طبيعة البحث تعدّدا في مناهج البحث فرضها الجانبان النظري والتطبيقي، فكان اعتمادنا على مجموعة من المناهج هي: التّاريخي، التّحليلي، السّيميائي و النقدي، وقد اجتمعوا في هذا البحث وفق ضرورة الموضوع المتطرّق إليه، وقد فرض الاعتماد على هذه المناهج تنوّعا في البحث فرضته طريقة كل منهج.

وقد كان لمجموعة من المصادر والمراجع الأثر الكبير في الانطلاق ببحثنا إلى نهايته، ومن أهمّهم كتاب:نظرية الرواية لجورج لوكاش.تر:الحسين سحبان.منشورات التل.الرباط.المغرب.ط1988.1،كتاب: في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض .إصدارات المجلس الوطني للثّقافة والفنون.الكويت.1998، وكتاب:سحر التصوير لعبد الباسط سلمان.الدار الثقافية للنشر.القاهرة، وكتاب:نجيب محفوظ يتذكر لجمال الغيطاني. دار المسيرة.بيروت.ط1980.1، إضافة إلى مصدري الفيلمين الأهم: رواية اللص والكلاب **لنجيب محفوظ** وفيلم اللّص والكلاب **لكمال الشيخ**، فصنعت هذه المراجع والكتب بمادتهم العلمية دافعا نفسيا ومعنويا كان لهم الأثر الايجابي الكبير في إنهاء هذا البحث.

وفي الأخير لا نتمنى شيئا سوى أن يبلغ بحثنا مكانا يستطيع به أن يفيد كما استفاد من عمل الباحثين، فالجهد لا يمكن تجاوز أمله إلا بالنتائج التي ترضي الباحث والقارئ جميعا، وإن بلغ منهما بعض الرضا أو كله فذاك فضل من الله.

مدخل

مدخل:

- من الصّورة إلى الكلمة:

لم يستطع الإنسان منذ القدم أن يكتفي بما حوله من الطّبيعة، فينظر ويشاهد ويستمتع ويرضخ وحسب، ولكنّه اكتشف منذ أن راحت الصّدفة تلعب دورها أنّه لا يُشبه المخلوقات الأخرى التي من حوله، فهو يمشي على قدمين ويعمل بيدين وينطق بلسانه..وهو يفكّر، فقد اكتشف أنّه إنسان وليس مجرّد حيوان وأنّ الطّبيعة لم يُخلق ليكون واحدًا من مُكوّناتها وحسب كما الحيوان والنّبات والماء وكلّ جماد، بل إنّه يستطيع وحدَه بما ميّزه الله عن الآخرين أن يتأثّر بالطّبيعة ويؤثّر فيها وأن يغيّرها، بدايةً من تقليدها.

ويبدو أن الإنسان القديم قد بحث عن وسائل تُتيح له أن يعبّر عمّا يفعل ويقول، فكان من أهمّ ما أتاحَ له ترجمةَ ذلك هو الرّسم، والرّسم كما ظهر في كثير من بقاياه على جدران الكهوف والمغارات والصّخور رسمٌ يعوّض اكتشاف الكتابة آنذاك، وهنا لا بدّ من التّساؤل عن القصد من تلك الرسومات، هل هو الباعث الفنّي أم التّعبير اللّغوي الذي تجسّد في الرّسم ؟ خاصّة وأنّ الإنسان القديم قد اختلفت طرق تواصله وارتباطه بمحيطه وفقا لظروف حياته ومعيشته، فقد اتّفق العلماء أن ثلاثة عصورٍ مرّت بالإنسان القديم هي العصر الحجري القديم والعصر الحجري الوسيط والعصر الحجري الحديث وكان العصر الحجري القديم هو الأطول، حيث بدأ منذ حوالي مليوني سنة، عندما بدأ الإنسان باستخدام الأدوات الحجرية، وانتهى بنهاية العصر الجليديّ الأخير حوالي سنة 13000 قبل الميلاد، وكان الصّيد والبحث عن الطّعام هو المعيار الذي عُرِفت به هذه الفترة، وقد أُستخدمت تشكيلة من الأدوات البسيطة لأغراض معينة خلاله.

وقبل مائة ألف سنة كان لدى الثّقافات البدائية عدّة أنواع من الأدوات، وهي أدوات مصنوعة من عظام الحيوانات، وفي نهاية العصر الحجري القديم صنع الإنسان العديد من الأدوات المتخصّصة، كالإبر والرماح، وقد كان الإنسان خلال هذه الفترة يرسم على جدران الكهوف ويعيش فيها، وبعد سنة 13000 قبل الميلاد تسبَّبت أنماط المناخ الأكثر اعتدالاً من ذي قبل بتّوفّر الكثير من الطعام فتكيّف الإنسان للعيش في مناطق الغابات المعتدلة والاستوائيّة خلال هذه الفترة التي عُرفت بالعصر الحجري الأوسط، وفي الشّرق الأوسط وأمريكا اللاّتينية بدأت القرى الزراعية بالتّطور في سنة 8000 قبل الميلاد تقريباً، وعُرِفَت هذه الفترة بالعصر الحجري الحديث حيث أصبحت فيها الأدوات أكثر تنوّعاً، وفي سنة 6000 قبل الميلاد تقريباً ظهرت الأواني الفخارية واستخدم النّحاس لأوّل مرّة.([1])

ويبدو من خلال توالي الأزمنة أن الإنسان القديم كان يحاول أن يجد وسيلة يعبّر من خلالها عن نفسه وعن محيطه، وقد وجد في الصورة التي يرسمها وسيلة تعبير وهذا ما يحدّد بالضّبط مفهوم الكلمة الصورة، إذ يمكن القول أن ما كان سيكتبه لو كان يملك أداة الكتابة قد تجسّد في تلك الرسوم التي لا يزال أثرها باقيا، وهو ما سوف يقدّم كثيرا من التّفاسير التي تبرّر أسبقيّة الصّورة على الكلمة المكتوبة، رغم أن كثيرا من الدّراسات قد اكتفت بالحديث من خلال رسم الكهوف عن علاقة الإنسان القديم بالفنّ التشكيلي إلاّ أنّ جانب اللّغة التي تعبّر عنها تلك الرسوم كان لا بدّ أن يأخذ حيّزا كبيرا هو الآخر.

فاللغة مفهوم شامل يختلف تعريفه، فهي عند **G. Trager** نظام من الرموز المتعارف عليها، وهي رموز صوتية، يتفاعل بواسطتها أفراد مجتمع ما في ضوء الأشكال الثقافية الكلية عندهم، والتفاعل هنا هو

1- ينظر: العصر الحجري القديم.المعرفةmarefa.org.index.php.تم الاطلاع في 14يناير 2012ص01

الهدف، والتفاعل درجة أعلى من الاتصال، فإذا كان الاتصال مجرّد نقل فكرة من طرف إلى آخر، فإن التفاعل يعني المشاركة الوجدانية فهو يعني درجة أكبر من الاتصال.. ([2])

ويرى **تشومسكي N. Chomsky** أنّ اللغة في رأيه فئة، أو مجموعة من الجمل المحدودة، أو غير المحدودة، ويمكن بناؤها من مجموعة محدّدة من العناصر، هذه العناصر المحدودة، يذكر **تشومسكي** أنها تساعد على الإبداع غير المحدود بواسطتها، فإذا كانت الأنماط اللغوية يمكن حصرها مثل : (فعل + فاعل + مفعول به) فالجمل التي يمكن أن توضع في هذه الأنماط لا يمكن حصرها، فهي لا محدودة.([3])

ولئن كان مصطلح الاتصال قد غاب عن هذا التعريف، إلا أن نظرية **تشومسكي** الكاملة كانت الأساس الكبير للمدخل الاتصالي، وكما تذكر الأدبيات فإن مصطلح الكفاية الاتصالية صاغه **هيمز Hymes** ليقابل به مفهوم الكفاية عند **تشومسكي** الذي يعرّف الكفاية اللغوية "بأنها نظام ثابت من المبادئ المولدة" والتي تمكّن كل واحد منها من إنتاج عدد لانهائي من الجمل ذات المعنى في لغته، كما تمكّنه من التعرف التلقائي على الجمل، على اعتبار أنها تنتمي إلى هذه اللغة، حتى وإن كان غير قادر على تقديم تفسير لذلك([4]).

وتقول **ماري فينوكيرو Finocchiaro.M** أنّ للّغة وظيفتان هما الاتصال والتفاعل ليس فقط بين متحدثي هذه اللغة في إطار ثقافتهم، بل أيضاً بين هؤلاء المتحدثين باللّغة، وبين الآخرين ممّن يتعلّمون هذه اللغة،

---

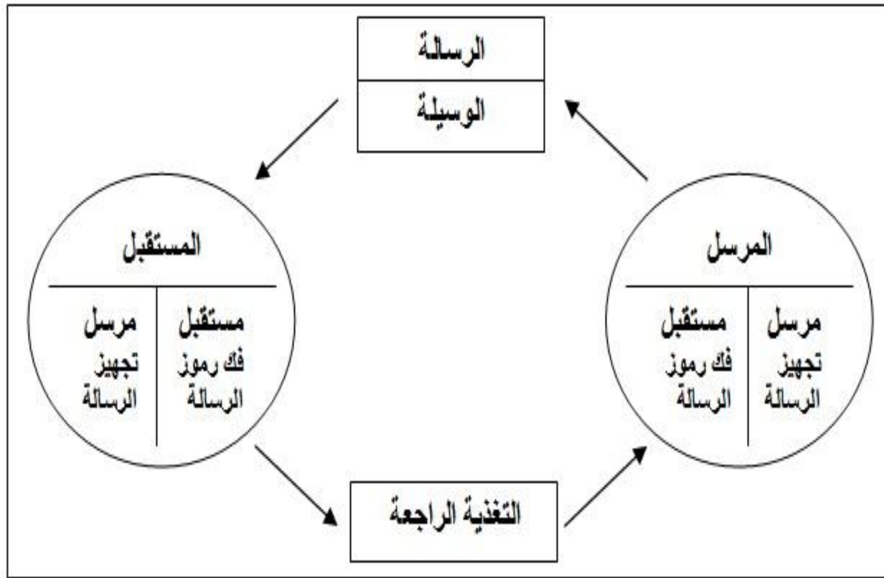
1 - B. Bloch and G. Trager. Outline of Linguistic Analysis Cambridge University Press . 2009 p 67

2- ميشال زكريا.الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.بيروت.لبنان.ط2.1986.ص87

3ـ م ن.ص89

فالإجماع إذاً يكاد يتفق على أن الاتصال، إن لم يكن الاتصال والتفاعل، هو الهدف الرئيسي من استخدام اللغة. ([5])

وينبغي أن الإشارة هنا إلى تفريق **دو سوسور** بين اللغة الملَكة langage، واللغة المعينة langue، فاللغة الملَكة هي مقدرة فطرية بطبيعتها يُزوّد بها كل مولود بشري، وهي من أهم السّمات الفطرية التي تميز الإنسان عن الحيوان، أما اللغة المعينة كالعربية، أو الإنكليزية، أو الصينية، فهي نظام مكتسب متجانس



نموذج الاتصال التعليمي الحديث

"إنها نظام من العلامات قوامه اتحاد المعنى بالمبنى"([6])، والجديد الذي أضافه **دوسوسور** في تعريف اللغة المعينة "وهي المقصودة عادة عند إطلاق مصطلح اللغة"هو عنصر النظام، وهو ما يدعو إلى الحديث مباشرة عن الاتصال الذي يشكل دائما الغاية من اللغة، ولمفهوم الاتصال تعريفات كثيرة، تختلف في شكلها، إلا أنها تدور في فلك واحد هو تفسير عملية الاتصال، فترى **ساندرا سافجنون** أن الاتصال عملية مستمرة للتعبير والتفسير وتبادل وجهات النظر، وأن فرص الاتصال غير محدودة، وتشتمل على نظم مختلفة للإشارات،

1 -Languages as Widdowson, H. C. : Teaching Communication, Oxford, Oxford University Press, 1981 .P123

2 - F.de Saussure, Cours de linguistic général.paris.payot.1968.p32 .

والعلامات(..)([7]) وفي ضوء هذا التعريف لعملية الاتصال، يحدد **ولكنز** هدف تعليم اللغة اتصالياً في أنه تنمية القدرة عند الفرد لأن يبدع Create، ويكوّن Construct أشكال التعبير Utterances التي لها القبول الاجتماعي، أو تحقق الهدف المطلوب.

ونفهم أن الاتصال بين البشر يتكوّن من عدة عمليات منها ما هو ذهني ومنها ما هو عضلي، حيث يبدأ الأمر بمجموعة من الأفكار التي يريد فرد أن ينقلها إلى غيره، فتتكون الفكرة في ذهنه ويضمّها إلى غيرها ليؤلف منها محتوى يريد التعبير عنه إما لإعلام الآخرين به أو تغيير اتجاهاتهم أو تنمية قيمهم، أو غير ذلك من أهداف يقصد المرء من خلالها الاتصال بغيره.

هذا القصد من وراء اللغة هو الذي يحيل إلى محاولة المقارنة بين قصد الإنسان القديم الذي جعل من الكهوف والصخور صفحات رسم عليها، ولغة الإنسان الذي اكتشف لغة التواصل من خلال الإشارة والإيماء ثم الكلام المنطوق، فما يقال عن لغة الإنسان القديم هو ما قيل عن أصوات الحيوانات البائدة، هل كان لها صوت أم إنها كانت بلا صوت ؟ وما طبيعة ذلك الصوت إن وجد ؟ هل كان صوتا فقط أم إنّ له دلالته التي تربطه بالحيوانات الأخرى؟ كذلك تساءل العلماء عن الإنسان في عصور ما قبل التاريخ هل كان له صوت فقط أم إن هذا الصوت كان له دلالته التواصلية؟ حيث إن اللغة من حيث هي كلام خاصية مميزة للإنسان وحده، لأنها ترتبط بمقومات الفكر والوعي والعقل لديه، وهكذا فالأبله، وبالرغم من نقص قدراته العقلية، يستطيع أن ينتج أفكارا انطلاقا من التأليف بين مختلف الكلمات، بينما لا يستطيع الحيوان أن يفعل ذلك، إن اللغة الكلامية هي خاصية مميزة للإنسان وحده ككائن عاقل ما دام أن معرفة الكلام لا

1 –Languages as Widdowson, H. C. : Teaching Communication .op.cit.p48

تحتاج إلا إلى قدر قليل من العقل، وهي لغة إبداعية ومتطورة وغنية بالدلالات عكس لغة الحيوان التي تظل مجرد حركات غريزية وآلية تنتفي معها كل قدرة على التطور والإبداع.

وقد حدّد **إميل بنفنيست** ثلاثة خصائص تميز اللغة الإنسانية عن أشكال التواصل لدى الحيوان ([8]):

- الارتكاز على الصوت ممّا يمكّن الإنسان من التواصل في عدة أوضاع وشروط فيزيائية بينما لا يمكن للحيوان القيام بذلك.
- تحرّر العلامة اللسانية من الموضوع الخارجي الذي تشير إليه.
- قابلية اللّسان للتفكيك إلى وحدات صوتية ودلالية قابلة للتأليف وإعادة التأليف إلى ما لانهاية.

وهذا ما ينطبق على الإنسان العاقل المميز الذي يختلف عن الحيوان وهو ما يبعث على البحث عن قدرة الإنسان القديم على إنتاج لغة منطوقة أو في شكل صور، وهو ما دعا الباحثين إلى استنتاجات حاولوا لصقها بقرائن علمية تتيح لهم تأكيد نظريات تقول أن الإنسان ليس سوى نتيجة طبيعية لتطور الكائنات عبر ملايين السنين وأن الإنسان القديم لم يكن سوى قرد أو شبيه بالقرد تدرّج في التطور الجيني حتى أصبح الإنسان الذي نحن عليه الآن، فكتب **داروين** عن نظريته التي تقول بأن الكائن الحي يتلاءم مع بيئته التي يعيش فيها، وهذا يعني أن للبيئة تأثير على تكييف النشاط البشري، وبما أن ظروف البيئة وعلى الأخص المناخ والغذاء لهما نفس التأثير على الحيوان والنبات فلابد من انعكاس مشابه يؤثر في الإنسان، حيث إن طول القامة أو قصرها أو لون البشرة الذي يتميز بها جنس بشري معين عن جنس بشري آخر، تقدّم مفهوماً خاصاً لما يسمى بالسلالة التي هي من الناحية النظرية نتيجة التأثيرات البيئية التي أدت دوراً كبيراً في

1- ينظر:اميل بنفنيست.مسائل في اللسانيات العامة.تر:بوخميس بوفولة.منشورات سيراس.تونس.1995.ص34

تكوين الإنسان حيث إن الحرارة والبرودة والجفاف والرطوبة وغيرهم، تؤدي دوراً مؤثراً في تعديل الصفات([9])، وملخص نظرية **داروين** هو أن التطور يحدث نتيجة عمليات تتكيف فيها الأحياء مع البيئات التي تحيط بها، ويرى أن جميع الأحياء لها أصل واحد نشأ في زمن قديم جداً، ثم انتاب هذا الأصل تغييرٌ نتيجة التكييف مع التغيير الذي حدث في البيئة الطبيعية، وانتقل هذا التغيير بالوراثة من السلف إلى الخلف فظهر فرعٌ متغير من الأصل، وما لبث هذا الفرع بعد مرور فترة طويلة من الزمن أن اختلف عن الأصل وأصبح أصلاً لذاته وتفرعت منه فروع أخرى، أي إن الفرع لا يلبث بعد مرور عدة أجيال حتى يختلف عن أصله، ويكون أصلاً جديداً لفروع أخرى تتفرع عنه.([10])

فكان لظهور نظرية **داروين** في النشوء والارتقاء أثرٌ بالغ في الاهتمام بتتبّع مراحل النمو التي يتطور فيها الطفل من وليد رضيع إلى راشد بالغ، وفي الاهتمام بتتبّع العمليات العقلية والمظاهر المختلفة للسلوك في تطورها من الحيوان إلى الطفل إلى الإنسان البالغ .

واختلفت عبارات العلماء والمفكرين قديماً وحديثاً في تفسير معنى نظرية النشوء والتطور عند **داروين،** فالمتعارف عليه أن المقصود من هذه النظرية: أن أصل الإنسان واحد، وأنه ينحدر من سلالة القردة، وأن الإنسان قرد قد تطور بمرور الأحوال والبيئة، وتغير تركيبه كتكيف مع الطبيعة.

وإضافة إلى نوعية الغذاء فقد أكّدت الدراسات أن هناك حلقة مفقودة بين آخر قرد عملاق منذ ثمانية ملايين سنة وإنسان استرالوبيثيكس منذ 4.5 مليون سنة، ثم اكتشِف - من خلال حفريات- شبيهٌ للإنسان اسمه هوموهابيلس Homohabilus " الكائن صانع الأدوات" منذ مليوني سنة، وكان هذا

1- ينظر:جان شالين.الإنسان نشوؤه وارتقاؤه.تر: الصادق قسومة.بترا للنشر والتوزيع.دمشق ط1.2005.ص20.19

2- ينظر:م ن.ص21

الاكتشاف في شرق أفريقيا في أواسط القرن العشرين، وقد اكتشفت حفرياته مع أدوات حجريه بدائية ثم اكتشف كائن اسمه هوموأريكتس homoerectus "الكائن المنتصب القامة" في آسيا، ثم اكتشف إنسان نيندرثال Neanderthal man يرجع تاريخه الى 35 ألف عام مضت، وإنسان هايدلبرج Heidelberg و Dawn man، ولكن العلماء أجمعوا أن هذه المخلوقات وإن كانت شبيهة بالإنسان إلا أنها لا تشبه سلوكه وطبيعته([1]).

والأمر تطور حتى قيل إن الإنسان وقرد الشمبانزي كانا خلقا واحدا وأن انفصالهما لم يتم سوى قبل خمسة أو ثلاثة ملايين سنة، وقد اكتشف أن أوربا وفي العصر الجليدي الأخير تتابع فيها نوعان من المجموعات البشرية تتابعا زمنيا، فالقديمة منهما عاشت خلال الطور الأول من العصر الجليدي الأخير وهي مجموعة تعود بقاياها إلى حدود 80 ألف سنة و 30 ألف سنة، وهو العصر الذي اندثرت فيه، وبعد ذلك بألف أو بألفي سنة ظهر البشر الحاليون، الذين يُطلق عليهم اسم "الإنسان المفكر"، وأصول هاتين المجموعتين تشكل إحدى أهم المشكلات المطروحة أمام علماء علم الإحاثة وعلى كل العلماء المهتمين بعصور ما قبل التاريخ.

والبحث في سبيل حل تلك المشكلات يتيح حلولا أخرى أهمها أنه لا يمكن للبشر المنقرض والذي يمثل المجموعة الأولى وقد أثبت العلماء عدم قدرته العقلية من خلال حجم جمجمته على تعمد استعماله لغة منطوقة أو من خلال الرسم، وأن كل ما يوحي بالتواصل اللغوي من آثاره التي اكتشفت ليس سوى تواصلا غريزيا يشبه ما تفعله الحيوانات، أما المجموعة الثانية والتي تدل على الإنسان الذي يملك عقلا يفكر به وهو

1- ينظر: هادي المدرسي.تهافت النظرية الداروينية وسقوط النظريات التابعة.دار العلوم للتحقيق والطباعة والنشر.ط2011.1.ص27

ما يدعو إلى القول أن هذا الإنسان قد أعمل عقله فأصبحت وسائل التواصل لديه على بدائيتها تشكل وسيلة مقصودة هو من ابتكرها، فنستطيع بعدها أن نؤكد إلى حدٍّ ما أن تلك الرسوم على جدران الكهوف وعلى الصخور وغيرهما كانت ترمي إلى شيء وتدل على شيء آخر أيضا، فقد كانت ترمي إلى توظيف ذلك الرسم في شقّين، الشق الأول هو الفن في حدّ ذاته، حيث ينمّ فن تلك المرحلة من جبال الأورال وحتى المحيط الأطلسي عن وحدة فنية وإن استطاع إنسان كل منطقة الحفاظ على خصوصية الجغرافيا التي يعيش فيها، فقد نجح قدماء البشر في إظهار مهاراتهم الفنية ضمن الرسوم على جدران الكهوف في أوربا بوجه عام وفرنسا واسبانيا وألمانيا بوجه خاص، نحو رسوم للحيوانات في كهوف "لاكاوس" بفرنسا 17ألف سنة، وفي كهف "فونت ديغاوما" و"آلتاميرا" في اسبانيا 15 ألف سنة، وفي كهوف "نيواكس" و"روفيغناس" 13ألف سنة، وفي كهف "فوكل هيرتز" في ألمانيا عُثِر على أعمال فنية ومنحوتات حجرية يعود تاريخها إلى 15 ألف سنة([12]).

وما يدل على جانب الفن كما يرى الباحثون هو استعمال الألوان التي تثبت أن الإنسان البدائي كان يعلم جيدا أن ما يرسمه ينتمي إلى نوع مستقل عن حاجاته البيولوجية، فالرسم بالألوان كان تعبيرا صريحا عن اكتشافه ميولا بسيكولوجية ترضي حاجاته العقلية التي تؤكد أن الفن يجب أن يكون ركيزة من ركائز حياته كلها، فلو اكتفى بالنقش والرسم على الصخر وفي الكهوف بدون لون أو مادة تحاول محاكاة الأصل، لكان عمله كله عملا يستطيع الباحثون أن يجدوا معه وعليه كثيرا من الحجج التي تبعده عن الفن وتقربه منه أيضا، والشق الثاني هو اللغة في حد ذاتها من خلال الصورة، وهو ما يُقرّب الإجابة عن السؤال الأول،

1- م س.ص157.156

فالرسم الذي تشكل في صور لدى الإنسان القديم لا يمكن الجزم بجانب الفن فيه وحده، فلو عمد ذلك الإنسان إلى الفن وحده لما اكتفى برسم ما يوحي بصراعه الضيق مع الحيوانات التي يصطادها والتي يخافها وحسب، فالطبيعة كانت لا تزال عذراء في تلك العصور وما في الطبيعة من العناصر ما يغري الفنان برسمها، ولكنه اكتفى منها بجانبها الذي يشكل حياته، وهذا ما يدعو إلى القول أن ما رسمه ونقشه على الصخور وفي الكهوف كان ربما إشارات لغوية كانت همزة وصل بين الصيادين في تلك المرحلة خاصة وأن مرحلة الاستقرار في تجمّعات بشرية لم تكن قد اكتملت بعد.

وقد قال **جان شالين** أن الهدف من رسوم الكهوف لم يكن الرسم وحده، فالإنسان في ذلك العصر سكن على أبواب الكهوف بينما وجدت أغلب الرسوم في عمق الكهوف وفي أماكن لا يبلغها ضوء الشمس، ما دعا إلى الاعتقاد أن الغرض منها مرتبط بالطقوس الدينية المرتبطة بالصيد، إذ يُعتقد أن الإنسان قد برع في رسم الحيوانات التي يريد صيدها كالوعول والجواميس والخيول المتوحشة معتقدا أنه سوف يمتلك روحها ويسيطر عليها، وقد أثبت ذلك بعض الطقوس التي ظهرت مصاحبة لبعض الرسوم، أو إنهم استخدموا هذه الطقوس لبعث الشجاعة وطرد الخوف من نفوس الصيادين،كما أن الرسوم كانت تُستخدم لتعليم طرق الصيد، إذ تُظهر الحيوانات المرسومة السّهام تُرمى على أماكن معينة في جسم الحيوان، وربما دلّ ذلك أن الفنان الأوّل كان يقوم برسم الحيوانات متطابقة واحدا فوق الآخر، كما أظهرت بعض الرسوم تفاصيل تشرّح عظام القفص الصدري وبعض المناطق من الجسم.([13])

1- ينظر:جان شالين.م س.ص158.158

ما يفسر ارتباط مفهوم الكلمة المكتوبة -خاصة - بالصورة التي كانت تلعب دور البديل الطبيعي للكتابة التي تتمثل بالتعبير برموز وإشارات، أو برسم الأشكال كما هي في الطبيعة، وقد تطورت هذه الطريقة إلى التعبير عن المعاني المجردة كالبرد الذي يرمز إليه برسم الماء السائل في الهيروغليفية، والأكل برسم رجل يمد يده إلى فمه، والمشي برسم رجلين مفتوحتين، والموت برسم جمجمة، والحزن برسم عين دامعة.

والصور في هذه المرحلة ترمز إلى جملة كاملة أو على لفظة واحدة، يفهمها الإنسان بغض النظر عن اللغة التي يتكلّمها، لأن المعنى يتعلق بالشكل المرسوم، أمّا اللّفظ فيختلف من مجموعة بشرية إلى أخرى، عرفت كتابات اعتمدت مبدأ الكتابة التصويرية نحو الكتابات المصرية التي دعاها الإغريق بالهيروغليفية، أي الكتابات المقدّسة، والكتابات التصويرية السومرية، والكتابات التصويرية الصينية، ويُقدِّر العلماء أن الكتابة الهيروغليفية المصرية ظهرت في أواخر الألف الرابع وبداية الألف الثالث قبل الميلاد، وكانت الكتابة الهيروغليفية تكتب على أوراق نبات البردي الذي دعاه الإغري papyros ، أو تُنقش على الحجر، وعلى النُصب التذكارية والمسلاّت في القصور والمعابد.(14)

والسومريون هم أول من خلّف تراثا مكتوبا، بل انتهى معظم الباحثين إلى أن الكتابة ظهرت في الحضارة السومرية، واستعملت على نطاق واسع قبل أكثر من خمسة آلاف سنة، حيث عثر في آثار المعابد على أكثر من ألف لوح طيني، تضمّن وثائق اقتصادية بالكتابة الصورية Pictographic وذلك في حدود 3500 ق.م، وقد بدأت الكتابة عند السومريين باستخدام الإشارات التصويرية ففي ذلك العصر كان السومريون

1-ينظر:عبد الجبار الرفاعي. تأريخ ظهور الكتابة والورق والطباعة.دار المعارف. القاهرة.دت. ص 118

يستعملون نحو ألفي إشارة تصويرية، إلا أن هذا العدد أخذ يقل تدريجيا نتيجة تزايد ارتباط الإشارات بالأصوات حتى وصل عددها إلى 500 إشارة خلال الألف الثانية قبل الميلاد.([15])

إذًا فقد كانت الصورة منذ القِدم هي التعبير الكتابي عمّا يريد الإنسان أن يقوله، فكان الاستعداد الفطري هو الذي أملى عليه اعتماد الصورة أوّلا مكان الكلمة، وهو الأمر الذي يدعو إلى القول أنه كان يحاول دائما محاكاة الطبيعة، والطبيعة مجموعة صور لها أصوات، فحاول تقليد ما يشاهده من خلال الرسم، ثم حاول بعد ذلك تقليد الأصوات، ولكنه لم يهتد إلى الكتابة بمفهومها المستقل عن تقليد الطبيعة إلاّ في بداية الألف الثالثة قبل الميلاد.

1- ينظر: د. الكندر . تأريخ الكتاب. تر: محمد الأرناؤوط . الكويت : مجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1993 م.ص 13

الفصل الأول

الرواية والسينما

المبحث الأول

مفهوم الرواية

1.المبحث الأول : مفهوم الرواية

1.1.الرواية لغة واصطلاحا :

- الرواية لغة: من فعل : رَوَى، رِوايةً الحديث : نقله وذكره ، فهو راوٍ، جمعه : رواة وراوون، وروى ترويةً الشِّعر: حَمَلُه عن روايته، أَروَى: إرواءً فلانا الشّعر بمعنى روَّاهُ ، تروَّى : تَروِيًّا الحديث : روَاهُ ونقله، الرَّاوِيَةُ : الذي يروي الحديث أو الشعر و التاء فيه للمبالغة.(16)

رَوَى: في اللّغة لها معان عدّة تدور معظم استعمالاتها حول لغة مادة الرِّواية، الشّرب، الارتواء من الظّمأ والتّنعّم، وتُستعمل بمعان أخرى منها على سبيل المثال روى عليه الكذب أي كذب عليه وروى الحديث والشّعر أي نقله وحمله .

وقد جاء في لسان العرب: روى الحديثَ والشِّعْرَ يرْويه رِواية و تَرَوَّاه ، وفي حديث **عائشة** رضي الله عنها أَنها قالت تَرَوَّوْا شِعْر **حُجَيَّة بن المُضَرِّبِ** فإِنه يُعِينُ على البِرِّ وقد رَوَّاني إِياه ورجل راوٍ، قال **الفرزدق:**

أَما كان في مَعْدانَ والفيلِ شاغِلٌ   لِعَنْبَسةَ الرَّاوي عليَّ القَصائدا ؟

ورَاوِيةٌ كذلك إِذا كثرت روايتُه والتاء للمبالغة في صفته بالرِّواية ويقال روَّى فلان فلاناً شعراً إِذا رواه له حتى حَفِظه للرِّواية عنه، قال **الجوهري** : رَوَيْتُ الحديث والشِّعر رِواية فأَنا راوٍ في الماء والشِّعر من قوم رُواة ورَوَّيْتُه الشِّعر تَرْويةً أَي حملت على روايته.(2)

1- المنجد في اللغة والإعلام . دار المشرق.بيروت. ط1. 1991.ص289

2- ابن منظور . ابو الفضل جمال الدين محمد بن كرم . لسان العرب . دار صادر . بيروت . المجلد الاول . ط 6 .1997 ص557

وجاء في مختار الصِّحاح : روى، الأُرْوِيَةُ بالضم والكسر الأنثى من الوعول، وثلاث أَرَاوِيَّ على أفاعيل فإذا كثرت فهي الأرْوَى على أفعل بغير قياس، وأرْوَى أيضا اسم امرأة والرَّيَّانُ ضد العطشان والمرأة رَيَّا، رَيَّانُ اسم جبل ببلاد بني عامر و الرَّوِيَّةُ التفكر في الأمر جرت في كلامهم غير مهموزة و رَوِيَ من الماء بالكسر رَوًى بوزن رضا و رِيّاً بكسر الراء وفتحها و ارتَوَى و تَرَوَّى كله بمعنى واحد، ورَوَى الحديث والشّعر يروي بالكسر رِوَايَةً فهو رَاوٍ في الشعر والماء والحديث من قوم رُوَاةٍ ورَوَّاهُ الشعر تَرْوِيَةً و أرواهُ أيضا حمله على رِوَايتِهِ وسمُي يوم التَّرْوِيَةِ لأنهم كانوا يرتوون فيه من الماء لما بعد، ورَوَّى في الأمر تَرْوِيَةً نظر فيه وفكّر يهمز ولا يهمز، وتقول أَنشِد القصيدة يا هذا ولا تقل اروها إلاَّ أن تأمره بروايتها أي باستظهارها والرَّايَةُ العلم، والرَّاوِيةُ البعير أو البغل أو الحمار الذي يُستقى عليه، ورجل له رَوَاءٌ بالضم أي منظر، ورجل رَاوِيةٌ للشعر، وقومٌ رِواء من الماء بالكسر والمد الرَّوِيُّ وحرف القافية يقال قصيدتان على روي .([17])

وفي الصِّحاح في اللُّغة: ورَوَيْتُ الحديثَ والشِعر رِوايَةً فأنا راوٍ في الماء والشِعْر و الحديث، من قومٍ رواة، قال **ابن أحمر**: تَرْوي لَقىً أُلْقِيَ في صَفْصَفٍ تصْهَرُهُ الشمسُ فما يَنْصَهِرْ قال يعقوب: ورَوَيْتُ القوم أَرْويهِمْ إذا استقيتُ لهم الماء ورَوَّيْتُهُ الشِعر تَرْوِيَةً، حملتُه على رِوايَتِه وأَرْوَيْتُهُ أيضاً.(2)

1- محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي.مختار الصحاح.مكتبة لبنان.بيروت.1986. ص211

2- اسماعيل بن حماد الجوهري.الصحاح.تاج اللغة وصحاح العربية.دار العلم للملايين .بيروت . لبنان.ط4 .1990 .ص 578

- الرّواية اصطلاحا :

الرّواية جنس أدبي مستقل لا يشبه الأجناس الأدبية الأخرى، وإن أوحت بعض الخصائص ببعض التشابه، فالرواية تتقاطع مع الملحمة في كونهما يحاولان تجسيد مواقف وواقع الإنسان وهي باللغة الانكليزية: "narration . novel version" وباللغة الفرنسية : " Narration relation roman " فالملحمة* "épopé" لفظة عُرفت في اليونانية والإنكليزية والفرنسية بمعنى كلام أو حكاية.

أمّا في العربية فالملحمة مفرد ملاحم وهي الموقعة العظيمة من مواقع الحروب التي يتلاحم فيها الجيشان والملاحم جمع ملحمة، قال **ابن منظور**: "والملحمةُ الوَقْعةُ العظيمة القتل، وقيل موضع القتال، وأَلحَمْتَ القومَ إذا قتلتَهم حتى صاروا لحماً، وأُلحِمَ الرجلُ الحاماً، واستُلحِمَ اسْتِلحاماً إذا نَشِب في الحرب فلم يجد مخلصا.."([18])، فكل وقعة عظيمة بين طرفين أعمل فيها السلاح في الأجساد وأثخن فيها بالجراح فهي ملحمة بالمعنى اللغوي، بِغضِّ النظر عن كونها محمودة أو مذمومة، أو كونها في جاهلية أو إسلام.

وقد عرف الإغريق الملحمة، فقدم إلى الأدب شاعرهم **هوميروس** ملحمتاه: "الإلياذة" و"الأوديسا"، وقدّمت بلاد الرافدين "العراق" قبلهم "ملحمة غلغامش" **، ولكن الفارق بين الرواية والملحمة واضح جلي، بدايته من اختلاف المعنى في اللّغة ، فالرواية من فعل "رَوَى" والملحمة من فعل "اِلتَحم" ولعلّ لغة الرواية التي تُكتب نثرا والملحمة التي تكتب شعرا هي الفارق الأكبر، فقد عمد الأوَّلون إلى كتابة كلِّ واقعة يشهدونها أو تُروى أمامهم إلى كتابتها شعرا، فقد كان الشعر سبيل الأدباء إلى الكتابة، به يُعرفون

*- وهي القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة، لبطل رئيسي واحد.

1 – ابن منظور، لسان العرب . م س .ص 612

** –المهابهاراتا في الهند والشهنامة عند الفرس

.

وبه يتميزون عن النثر الذي كانت تجسده أحاديثهم وحواراتهم، والملحمة تتناول الخارق للعادة فأبطالها ليسوا بشرا عاديين بل هم أنصاف آلهة وربما ترقَّوا حتى أصبحوا آلهة وأبطالها يجدون من المشقة أكثر مما يحتمل البشر و عادة الناس أنهم يشيرون إلى من على يديه تنتهي الصعاب و المعوقات بأنه بطل خارق.([19])

وقد ظلَّت الملحمة تحمل معناها اللغوي بعد ذلك، فعند العرب كانت تُستعمل الملحمة بمعنى الفتنة التي تُفضي إلى الحرب ثم تغير معناها أو أضيف إلى المعنى الأول، فقد وُصف النبي صلى الله عليه وسلم بأنَّه "نبيُّ الملحمة" وقيل في تفسير هذا الوصف انه نبي القتال لمجاهدة الكفار و المشركين، و ذهب بعض المفسرين إلى وصف آخر هو التأليف و الإصلاح، فقالوا: "نبيّ الملحمة" أي: نبي الصّلاح، فالكلمة هنا مأخوذة من فعل "لَحَمَ" ولحم الأمر بمعنى أحكمه و ألَّف بين أجزائه، فإذا هو متماسك متين، ولم يتفق المؤرخون متى أُطلقت كلمة الملاحم عند العرب وإن ردوها - احتمالا- إلى القرن الأول الهجري، وإلى القرن الثاني الهجري يقينًا لورودها في كتاب" البيان والتبيين" للجاحظ.([20])

1- ينظر: فايز ترحيني.الدراما ومذاهب الأدب.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.ط1 .1988 ص16
2- ينظر: م ن. ص15

وإذا عدنا إلى الرواية فإن الفعل رَوَى - كما سبق - يوضِّح كثيرا ممَّا أشكل، فالإنسان يروي ما يسمع وما يرى وما يفكر فيه، والمقصود هو نقل الحادثة سواء كانت خيالا أم حقيقة إلى غيره بلسانه أو إيماء، من أجل ذلك أخذت الرواية في شكلها الحديث هذا الاسم فهي تروي .

ثمَّ كان أن استقلَّت الرواية بشكلها ومضمونها ليس عن الأدب وحده ولكن عن كثير مما يشبهها من أنواع من جنس الأدب، فالملحمة والقصة والمقامة - عند العرب - والمسرحية كلُّها لها بداية ووسط و نهاية، و لكنها استطاعت برغم تأخرها زمنيا عنهم جميعا أن تجعل كل نوع يدرج في مهده أو يتوارى في لحده.([21])

واتَّفق كثيرٌ من النقاد أنَّ الرواية هي شكل أدبي سردي يعمل على تقديم حكايته المكتوبة راوٍ هو في الغالب كاتب الرواية نفسه، من أجل ذلك فهي تختلف عن المسرحية التي يُقدَّم مضمون قصتها من خلال حوارات وحركات ممثليها، والرواية أطول من القصة ففترتها الزمنية أطول و شخصياتها أكثر عددا، تقوم على الخيال وهي بذلك تختلف عن كتب التاريخ والسيرة الذاتية لأنهما تقومان على أحداث وشخصيات حقيقية، وقد توقّف أصحاب المعاجم الحديثة من العرب أن يبحثوا عن لفظ يوافق العمل الجديد الذي أصبح يقدَّمه الفعل "رَوَى" ومن بعده اسم الفاعل "الرّاوي"، فأنساهم جمعُهم لذلك الكمِّ الكبير من المفردات أن يفطنوا إلى الفارق الزمني الكبير بين وضع نفس التعريف لمعظم تلك المفردات من

1- ينظر: عبد المالك مرتاض.في نظرية الرواية.إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون.الكويت. 1998.ص 22

معاجم العرب القديمة التي شرحوا معانيها بما يوافق طبيعتها في زمنها ذلك ولكن كثيرا من المعاني الحديثة كان يجب أن تُضاف إلى المعنى القديم لما أصبح للعصر الحديث من ميزات تخصّه وحده، وقد قال **عبد المالك مرتاض** أن الرّواية بمعنييها الشّكلي والجمالي من مصطلحات القرن العشرين ويجب أن يكون بعض تعريفها اللغوي ومن ثَمّ الاصطلاحي ملائما لنقل الرّوائي لا الرّاوي لحديث محكي .([22])

وقد عَرّفها **ج ب سارتر** بأنها علامات والقارئ يفكّ هذه العلامات وهي المرآة لخيال المؤلف، لأنها رؤيا للعالم بعيني طفل وعقل فيلسوف، وقد أكد **جورج لوكاش** جدلية الرّواية عندما اعتبرها شكلا توفيقيا يجمع بين خصائص الملحمة والتّراجيديا، فإذا كانت الملحمة تُعبِّر عن الوحدة الكلّية بين الذّات والموضوع، أو بين الأنا والعالم، وكانت التّراجيديا تُعبِّر عن القطيعة بين الذات والموضوع، فإنّ الرّواية تتميز بطابع الوحدة والقطيعة، لأنها تجمع بين ما هو ملحمي وما هو تراجيدي، ومن ثَمّ تصبح الرواية شكلاً ذا طابع جدلي قائم على الصراع والتغير والديناميكية والنفي والتجاوز. ([23])

وقد ساعد اهتمام **لوكاش** بالأخلاق، وحلمه بالمطلق، والشمولية، والانسجام بين الأخلاق وعلم الجمال على خلق عالم خيالي مثالي وطوباوي، حينما فضّل الملحمة على باقي الأجناس الأدبية الأخرى لأنه كان يعتقد أن الملحمة اليونانية إنما كانت تترجم الوحدة بين الذات والموضوع، واكتمال اللُّحمة بينهما في عالم منسجم، يخلو من الصراع الواقعي النثري .

1- ينظر : م س ص 24

2- ينظر: جورج لوكاش . نظرية الرواية. تر: الحسين سحبان . منشورات التل . الرباط. المغرب. ط1 1988. ص 141.142

وقد ذكر **جورج لوكاش** ثلاثة أنماط روائية حسب بطلها الإشكالي الذي يتردد بين الذات والواقع، وذلك في إطار مقاربة تاريخية جدلية وهي : **أوّلا**- الرواية المثالية المجردة : بطلها مثالي ساذج، حيث يبدو فيها الواقع أكبر من الذات، ويمثّلها **سيرفانتيس** في روايته " دونكيشوت دي لاما نشا ".

ثانيا - الرواية السّيكولوجية أو رومانسية الأوهام: بطلها رومانسي ينطوي على ذاته، ويتجاوز الواقع المتردّي وبالتالي فالذات تبدو أكبر من الواقع على مستوى المعرفة والمعايشة، وخير من يمثّل هذه المرحلة الروائية **غوستاف فلوبير** في روايته "التّربية العاطفية ".

ثالثا - الرواية التعليمية أو الرواية التربوية : بطلها متصالح مع الواقع ومتكيف مع الموضوع وهنا تتساوى الذات مع الواقع، وتمثلها رواية " سنوات تعلم فلهام ما يستر" **لغوته**. ([24])

1- م س. ص 145

2.1.رواية الحمار الذهبي:

كتب هذه الرواية **لوكيوس أبوليوس** "124م- 180م"، وهو أحد أشهر كُتَّاب القرن الثاني للميلاد، وُلد في "مادورة " *بنوميديا - الجزائر حاليًّا- وتعلَّم بقرطاج وأثينا ثم عمل بروما محاميا، ثم عاد إلى شمال أفريقيا فتزوَّج من مدينة أُوية** أرملة غنية رفع ضدّه ابنها وعمّه قضية بتهمة السّحر عام195م، فرافع عن نفسه وعاش بعد ذلك بقرطاج حيث كتب عدّة خُطب ومقالات، جمع بعضها تحت اسم "المنتخبات"، له كذلك مؤلفات فلسفية: "أفلاطون و مذهبه"، "في إله سقراط"، "في الكون ". [25])

رواية "الحمار الذهبي" ليست قصة واحدة بل هي مجموعة من القصص تستقل كل واحدة بذاتها، فهي تُروى في سياق واحد هو قصة الإنسان الذي تحوَّل إلى حمار، تُشبه في ذلك قصص ألف ليلة وليلة وكليلة و دمنة ، الكتابان اللذان جاءا بعد هذه الرواية زمنيا.

بطل القصة شاب يدعى **لوكيوس** كان رفقة مجموعة من المسافرين فسمع حديثهم عن امرأة ساحرة تعيش في المدينة التي كانوا في طريقهم إليها ، فنزل ضيفًا عند قريبة لعائلته ، فحدثته أيضا عن هذه الساحرة وحذّرته منها ومن سحرها، وازداد رغبة في معرفة ماذا تفعل هذه الساحرة، فاتفق مع الخادمة أن

---

*– سوق أهراس حاليا.

**– العاصمة الليبية طرابلس حاليا

1- ينظر : لوكيوس ابوليوس .الحمار الذهبي. تر: عمارالجلاصي.ص04.

.

تساعده على معرفة سرِّ الساحرة، وأثناء نومه يهاجمه ثلاثة لصوص فيصارِعُهم ويصرَعُهم جميعا، ويُقبَض عليه بتهمة القتل، وفي المحكمة، عندما أُحضرت الجثث لإثبات الجريمة، تبيَّن أنه لم يكن هناك جثث بل هناك ثلاث قِرب ماء مملوءة هواء، وأُطلق سراحه لعدم ثبوت جريمة القتل أساسا، على الرُّغم من أنَّه هو القاتل، فأدرك أن الساحرة علمت أنه حاول معرفة سرّها، فازداد فضوله، وساعدته الخادمة في الوصول إلى بيت الساحرة ورأى بنفسه كيف أن الساحرة دهنت نفسها بدهن تحولت بعده إلى بومة، وطارت أمام عينيه في السماء وهو ينظر إلى كل ذلك ، فرغب بتجربة الدهن بنفسه، وطلب إلى الخادمة أن تحضره إليه، فاستجابت الخادمة وأعطته علبة الدهن ويبدو أنها أخطأت في إحضار العلبة الخاصة بالطيور، فأعطته علبةً حوَّله دهنها إلى حمار، حمارٌ له عقل إنسان، ووعدته الخادمة بأنّها ستحضر الدّواء الذي سيعيده سيرته الأولى، وهو عشب الورد وطلبت منه أن يبقى في الإسطبل حتى تحضر العشب، ويسطو مجموعة من اللّصوص على الإسطبل بما فيه، وأثناء رحلته الأولى مع اللصوص يشهد عملية اختطاف عروس، فيحبُّ العروس وترأف هي به، وجابهته مشاكل من أهمها أنه إنسان ولا يأكل الإنسان ما يأكله الحمير، فأعجبَ أصحابَهُ هذه الصّفةَ منه فهو حمار صاحب ذوق، وأدركوا أنه حيوان مميّز فعلموه ألعابا أجادها، وجعلوه يرقص ويلعب على المسارح، ليتمكّن من الهرب ويصل إلى شاطئ البحر، فيغتسل بالماء سبع مرّات، ويطلب إلى الآلهة أن تحرّره من شكله الحيواني، وأثناء ذلك يصل موكبٌ كبيرٌ لتقديس الآلهة يحمل معه أعشاب الورد فيقفز ويأكل منها فيعود إلى هيأته الأولى.

هكذا بدأت أوّل رواية في التاريخ خياليةً حَدَّ العجائبية * ولكنّها أيضا تقدّم إلى العالم قدرة مؤلفها على صناعة المتعة من خلال الخيال، وإن كان بحثنا لا يخص الجانب النقدي للرواية إلا أن الرواية - رواية

الحمار الذهبي - بقيت برغم تطور تقنية صناعة الرواية وتطور تقنية السرد الروائي وتعدّد مدارسه ومذاهبه بقيت تحتل مكانة المنبت الأول لما سيصبح بعدها فنًّا هو الرواية.

وإن كانت نوميديا - الجزائر- هي التي أنجبت فنّ الرواية إلاّ أنّ مشعلها ستحمله بعد ذلك أوروبا وليس غريبا أن تحمله، فقد احتوت هذه القارة كل الفنون والآداب التي عرفها العالم بداية من الملحمة وانتهاء إلى فنّ السينما .

في القرون الوسطى في أوربا وجد كثير من الكتاب كثيرا من أسباب الكتابة في شكل روائي، ووجدوا أسطورة ملك انكلترا **الملك آرثر** وفرسان المائدة المستديرة معينا استطاعوا من خلاله أن يرووا كثيرا من الروايات التي تدور في أغلبها حول قصص الفروسية والمغامرة.([26])

وخلال القرن السّادس عشر ميلادي ظهر في اسبانيا أعمال أقرب إلى الواقعية، أبطالها من اللّصوص والقراصنة بدلا من الفرسان، ويرى كثير من النقاد أن رواية "دون كيشوت" **لميغيل دي سيرفانتس** تُعدّ العمل الذي ساعد في تطوير الفن الروائي، وتدور رواية "دون كيشوت" حول رجل من الطبقة الوسطى

*– من العُجْب والعَجَب وهو إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده.(ابن منظور .لسان العرب.دار صادر . بيروت. المجلد الاول ، ط 6،1997،ص 580) وجاء في كتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي" لتودروف أن العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر .

1– ينظر: غيروم كلينكوفتز . فن الرواية الامريكية. تر:سميرة أحمد.دار المعارف.القاهرة.1980 .ص 03

يعتنق أحلاما مثالية بسبب حبه لقصص الفروسية الخرافية، فيتوهم نفسه فارسا يجوب العالم ليدفع الظلم.([27])

وكان **دانيال ديفو** الروائي الأول في انكلترا في القرن الثامن عشر، من خلال روايتيه "روبنسون كروزو" في العام 1719م و"مول فلاندرز" في السنة التي تليها ويحكيان قصة حياة شخصيات عادية وإن ظن البعض أن حبكة الروايتين لم تكن موحدة، على عكس **صامويل ريتشارد سون** الذي كتب رواياته بحبكات واضحة نحو رواية "حكايات توم جونز اللقيط" في عام 1749م والكاتب **لورنس ستيرن** الذي كتب رواية " تريسترام شاندي" عام 1767م، وتعدّ بالمقارنة مع ما سبقها رواية غير تقليدية فهي تقوم على الحوار والذكريات أكثر من الحركة والأحداث.([28])

وفي أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر اشتهرت في انكلترا الرواية القوطيّة وموضوعها هو الإثارة والرّعب ، مثل " فرانكشتين " **لماري شيللي** في العام 1818م.

وفي روسيا وفي القرن التاسع عشر اشتهر روائيان هما **ليو تولستوي** و **فيودور دوستويفسكي** وكلاهما من المدرسة الواقعية، وإن كانت رواية "الحرب والسّلام " **لتولستوي** تصوّر أحداث هجوم نابليون الأول على روسيا، إلاّ أن هذه الأحداث تتداخل مع قصص أخرى تصور حياة طبقات مختلفة من المجتمع الروسي، كما تقدم رواية " أنّا كارنينا "في العام 1877م للمؤلف نفسه قصة حب مأساوية، في

---

1 - see: Richard Maxwell .**The historical novel in Europe**, **1650–1950** . Cambridge University Press . 2009 p 123

2 - See :Dvid trotter.The English Novel in History . routledge Press .new york. first published 1993.p27

حين اشتهر **دوستويفسكي** بتحليله أغوار النفس البشرية ومعالجة الأفكار الفلسفية، ومن أشهر رواياته "الجريمة والعقاب "في العام 1866م و"الإخوة كارامازرف " في العام1880م.

وقد سيطر المذهب الأدبي الرومانسي الذي يقوم على العاطفة والخيال على أدب أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، ثم أعقبه المذهب الواقعي الذي طلب تصوير الحياة كما هي.

ومن أهم الروايات التي تُنسب إلى المذهب الواقعي رواية "سوق الغزو" **لوليم تكاري** في العام 1848م، و"أوليفر تويست" **لتشارلز ديكنز** في العام 1839م وهي رواية قيل عنها إنها سيرة ذاتية للكاتب نفسه، تحكي قصة طفلٍ يعيش حياة بائسة رفقة صديقه **هاك** المتشرد .([29])

وأثّر الروائيون الفرنسيون في تطور الرواية تأثيرا كبيرا، يتقدّم هؤلاء **فيكتور هيغو** الذي تُعدّ روايتاه "البؤساء" و"أحدب نوتردام " أكثر الروايات الواقعية تجسيدا لمعاناة الطبقات الكادحة في المجتمع، كما كتب **غوستاف فلوبير** رواية "مدام بوفاري" في العام 1856م بتفاصيل واقعية تعطي صورة مرئية تخيلية عن

1- ينظر: ميخائيل باختين.الملحمة والرواية.تر. جمال شحيد.سلسلة كتاب الفكر العربي.العدد الثالث.معهد الانماء العربي.ط1 1982ص34

الأجواء الداخلية النفسية لشخصياته، كما ساهم **إميل زولا** في إرساء دعائم المدرسة الطبيعية، ومن أهمّ رواياته "غريمينال " في العام 1885 م.(30)

وتتشكّل بعد ذلك"الرواية الجديدة" التي ظهرت في أوائل الخمسينيات، وهي حركة أدبية اتّجه أصحابها إلى تجديد بنية الشكل الروائي والتخلّي عن المفهوم التّقليدي للّغة والشخصية والحدث مع السّعي إلى إيجاد أشكال جديدة.

وقد اهتمت أعمال كتاب الرواية الجديدة بقضايا جمالية وبرصد الإحساسات التي تتكون لدى الفرد في نفسه عن علاقته بالعالم ، ويمكن القول بأن الرواية الجديدة كانت وليدة تأمل نقدي حول الأشكال الروائية التقليدية تبلورت أبعاده في تفجير مواصفاتها وتجاوز خطاباتها التي تجسد التعبير الحقيقي لواقع داخلي أو خارجي .

لتكون "الرواية الجديدة" طرفا في تيار التمرد الذي ساد المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الثانية، تمردٌ ناتج عن فقدان الفرد لقيمته الأساسية ولوعيه الشخصي، حيث تحول إلى شيء أو أداة موجهة نحو الاستهلاك.(2)

من أجل ذلك كان لزاما رصد الواقع الاجتماعي الجديد من خلال ابتكار أشكال جديدة وصيغ فنية مختلفة تعمل على تحطيم النموذج القديم ، وتأسيس كتابة جديدة تُعبِّر عن العصر وما يحمله من قضايا.

1 - see :Brian Hamne tt. The Historical Novel nineteenth-century europe.oxford university press.p 112

2 – ينظر: حسن المنيعي. قراءة في الرواية. سندي للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة 1 1996 ص 11

ولأن الرواية كائن حي، تتطور وتنمو وتتقدم أو تتقهقر، فإنها تشعر دائما بالحاجة إلى دماء جديدة، فقد حدث هذا التطور على يد مجموعة من الكتاب أمثال:"SARRUTE، BECKETT، GRILLET، BUTOR، DURAS و SIMONE " وغيرهم، فقد كانت تجمعهم أهداف واحدة وهي رفض المفاهيم التقليدية للشخصية والحكاية والحدث وغيرها من المكونات الجمالية للخطاب الروائي.([31])

إن هذا الرفض قد دفعهم إلى درء مواصفات الرواية الكلاسيكية وإلى المطالبة بشكلانية أخرى تميز بين الأشكال الأدبية القديمة المستهلكة - أشكال الرواية الكلاسيكية - والأشكال الجديدة التي يجب على الروائي الجديد أن يبتدعها، ومن ثم، فإن شكلانية الرواية التقليدية تبدو عقيمة، أما الثانية، فإنها تتميز بالخصوبة، كما إنه لا يمكن إثراء الأشكال التقليدية بمضمون جديد، لأن الحبكات الممكنة ذات عدد محدود سبق لها أن عولجت مرات عديدة .([32])

فنجد أن الرواية الجديدة في سعيها إلى رفض الأشكال الروائية التقليدية قد اتجهت إلى الإفادة من الإنتاج الفني الذي يطمح إلى إحداث تغييرات نوعية على مستوى الشكل، وقد كان للسينما أثرٌ واضح في كتابات الروائيين الجدد إلى جانب الفنون الأخرى كالموسيقى، وقد تبدى هذا الأمر جليا في أعمال GRILLET و M . DURAS، فالرواية الجديدة في فرنسا انطلقت من الإحساس بالرفض والوعي بضرورة تغيير وتجديد الشكل الروائي والبحث عن أدوات جديدة للتعبير.

1- م س .ص 12
2- م ن . ص 12

ويمكن إجمال سمات الرواية الجديدة في النقاط الآتية :

- ✓ عبر البحث والتجريب يبرز مسعى القبض على شكل روائي مستحيل .
- ✓ الحضور المكثف للأشياء، وكثرة التِّيمات التي تعالج تباعد المسافة بين الأشياء والإنسان لتؤكد سيادتها واغتراب الإنسان في هذا العالم المعاصر.
- ✓ سعي الرواية الجديدة إلى وصف الأحاسيس الإنسانية التي طالها التشيؤ، مع التركيز على وصف غياب الفرد في المجتمعات المعاصرة.

وقد اعتمدت الرواية الجديدة، لإبراز ذلك، على سمات شكلية متعددة منها:([33])

- o تكسير السّرد الطولي والتسلسل الزمني المرتبط به.
- o غياب البطل وحضور اللاّبطل مع الاعتماد على الوصف.
- o تعدّد السُّرّاد بدل السّارد الكلّي الحضور والمعرفة وتنسيب الحقيقة.
- o الاهتمام بعناصر التّشكيل بدل الاهتمام بالحدث أو القصة.
- o تداخل الأزمنة أو غياب الزّمن.
- o اعتماد المونولوغ الدّاخلي.

وفي الولايات المتحدة أصبحت الرواية فنًّا له كُتَّابه المعروفون من أمثال **ناثانيل هوثورن** الذي اشتهر باستخدام الأسلوب الرمزي كما في روايته "الحرف القرمزي" في العام 1850م، ورواية "الحوت" في العام

1- م س . ص 14

الذي يليه وهي رواية كلاسيكية الفكر حيث الصراع بين الخير والشّر ولكنها رمزية التناول، أمّا الروائي **مارك توين** فقد عُرف بأسلوبه السّاحر الذي يستعين في كثير منه باللغة العامية، ويتجلّى ذلك في روايته "مغامرات هكلبري" في العام 1884 ومن أشهر رواياته "توم سوير" و"الحياة على نهر المسيسبي"، وقدم **هنري جيمس** روايات أكثر غوصا في المجتمعات الأمريكية، والشّخصية التي تُكوّن هذه المجتمعات، ومن أهم رواياته "صورة سيدة" في العام1881م، و" السّفراء" عام 1903م.([34])

وفي القرن العشرين لعبت كل المتغيرات الجديدة بكل أنواعها دورا في تغيير سمت وفكر وشكل الرواية، فظهر من الاتجاهات والمدارس والمذاهب ما استطاع أن يأخذ بيد الرواية إلى عوالم أخرى حاول أصحابها أن يُعبِّروا من خلالها عن شخصياتهم المتفردة التي لا تشبه شخصيات كُتَّاب القرن التاسع عشر ومن قبله .

فغلبةُ الإنسان على الطبيعة أو محاولة التغلب عليها من خلال التكنولوجيا ، والفارق الكبير الذي صنعته هذه الطفرة في مستويات الفقر والغنى بين المجموعات البشرية وخطر الحروب التي لم يسبق للإنسانية أن شهدتها من قبل، يُضاف إليها هذه الجوائز التي أُعلنت لتتوج أفضل الأعمال العلمية والأدبية و في مقدمتها جميعا جوائز نوبل، كلّ ذلك خلق تنافسا، انتقل بالرواية إلى مستويات كتابة أخرى تَبارَى كُتَّابها في صَنعتهم أَيُّهم يستطيع لَفتَ الانتباه أكثر، ومن يستطيع أن يحقق مقروئية أكبر ومن يستطيع أيضا استمالة أعضاء لجان تحكيم هذه الجوائز، فانتقلت الرواية من مفهومها الحكائي العادي إلى مفاهيم تجريبية أكثر تعقيدا وأكثر خوضا في كل المواضيع التي يعرفها العالم .

1- ينظر :غيروم كلينكوفيتز. فن الرواية الأمريكية.تر: سميرة مصطفى أحمد. دار المعارف . القاهرة.دت. ص 11

من بين هذه المذاهب والاتجاهات، الوجودية وهي حركة فلسفية، كان لها أثرها الكبير على الأدب الفرنسي في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، وترى هذه المدرسة أنه لا معنى للحياة وأنَّ على الإنسان اختيار طريقه باختياره هو وحده، ومن بين الروايات التي تُجسِّد هذا الفكر "الغثيان" **لجان بول سارتر** عام 1938م و"الغريب" **لألبرت كامي** عام 1942م.([35])

وأصبح أسلوب الكوميديا السّوداء أسلوبا شائعا، حيث يتناول هذا اللون من الروايات المشكلات الجادة بطريقة يقترن فيها الضحك بالبكاء، كرواية "الممسك 22" **لجوزيف هلر**، التي تتحدث بصورة مضحكة عن عشية الحرب غير أنها في الوقت نفسه تصور الضياع المخيف الذي تخلفه .

1- ينظر: فوزي أحمد فهمي. المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة.المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.القاهرة.1967.ص11

وقد ظهر تيار روائي يحاول الجمع بين الأسلوب الوثائقي عن الأحداث الحقيقية وتقنية الكتابة الروائية ويظهر هذا بوضوح في رواية "مع سبق الإصرار" **لترومان كابوت،** التي كُتبت بأسلوب صحفي يعتمد على وثائق لجريمة حقيقية.([36])

كما ظهرت في انكلترا على الأخص أسماء نسائيّة روائية قدَّمت نوعا استطاع أن يلفت انتباه القرّاء والنّقاد معا تمثّل في الرواية البوليسية وروايات الجاسوسيّة، وخير من مثّلهما **آغاثا كريستي** و **هيلين ماكينز** .

3.1.الرواية عند العرب:

وقع اختلافٌ - ولم يزل - في أصل نشأة الرواية العربية، فيرى كثيرون أن الأدب العربي كان قد احتوى هذا الجنس الأدبي، ودليلهم في ذلك هذه العناوين: "ملاحم عنترة"،" رأس الغول"، "سيف بن ذي يزن"، "السيرة الهلالية"،" ألف ليلة وليلة"و"حيّ بن يقظان".. وغيرها من القصص التي عرفها العرب قبل الإسلام وبعده، ومنهم من يرى أنّها شكلٌ أدبي غربي استورده العرب منذ النّصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث إنّ القصة في معناها الفنّي وغايتها الإنسانية، شأنها شأن المسرحية، نشأت في أدبنا العربي الحديث بتأثير آداب الغرب، والواضح أن كلّ من يَردُّ الرواية العربية إلى الغرب إنما يَردُّها من منطلق التأثير التقني، فالرواية لها تقنياتها التي تُكتب بها ولها خصوصياتها التي تتميز بها عن فنون الأدب الأخرى .

ولكنّ السؤال هو: ما المقصود بالغرب و الشرق ؟ فغالب من يقول بهذين الكلمتين، إنّما يحاول أن يُفرِّق بين خصوصيات حضارية تنتمي إلى جغرافيا معينة، فأوربا وروسيا وأستراليا والقارّة الأمريكية

1- voir :R Barthes .Introduction a.a l analyse structurale des recits . in communication .paris.1966.p 109

الشّمالية يُنسبون إلى الغرب، وشمال إفريقيا والشرق الأوسط وآسيا الوسطى وأقصى شرق آسيا بما فيها إندونيسيا يُنسبون جميعا إلى الشرق، إذًا ومن موقع هذا التصنيف الذي تواضع عليه معظم دارسي السياسة والجغرافيا والتاريخ وغيرهم، فإنّ الرواية الأولى في التاريخ بعناصرها الروائية الصحيحة كُتبت في الشّرق وبالضبط -كما سبق- في نوميديا - في الجزائر- كتبها **لوكيوس أبوليوس** وهو أمازيغي من سكان نوميديا الأصليين، ومعظم محاولات التأريخ لنشأة الرواية العربية -كما معظم الفنون و الآداب و العلوم وغيرها- يحاول التأريخَ لها كُتّاب من المشرق العربي، وربما حُجَّتهم في ذلك أن كاتب الرواية الأولى ليس عربيا وإنما هو أمازيغي، ولكّن الخلل الذي يقع فيه الكثير من الكتاب العرب والمشارقة منهم على وجه الخصوص هو أنّهم يستعملون كلمة الغرب مقابل كلمة العرب وهو خطأ شاع لديهم، فوجب ضبط الكلمات التي أصبحت مصطلحات لها دلالتها، فالغرب يقابله الشرق، والعرب يقابلهم أيُّ عرق آخر ليس عربيا كما يقابل الإسلام النصرانية أو اليهودية و هكذا ..

فلا بأس إذًا لمن يُؤرِّخ للرواية العربية أن يقول أن الرواية بدأت في الشرق من مملكة نوميديا ثم انتقلت إلى الغرب الذي اتّسعت بأيدي كُتَّابه مجالات تطوّرها، وإنما نقول بدأت في الشّرق لأنّنا نتحدّث عن فنٍّ أدبي هو الرواية لم يستقبله كُتّاب الغرب كإرهاصات أو بوادر روائية، كشأن كثير من الفنون الأخرى، ولكنّه أُستقبِل كنتاج جاهز يملك كلّ تلك العناصر والتقنيات التي تعرفها الكتابة الروائية في الوقت الحاضر.

ولو عدنا إلى بدايات الرواية في العالم العربي فإن الغالب -كما سبق - يقول بتأثير الرواية الغربية فيها، من خلال حركة الترجمة في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقبل ذلك يرى **جابر عصفور** أن ظهور المطبعة، أتاح للقارئ العربي أن يعيد قراءة القصص التراثي، بل إنّ شيوع فنّ القصّ يقترن اقترانا وثيقا في نشأته بالمطبعة وأن هذه الأخيرة قد استطاعت من خلال طباعة الموروث القصصي العربي أن تنقل تقاليد السّرد في هذا الموروث من التقنيات الشفهية إلى التقنيات الكتابية ومن ثمَّ المساهمة في إحلال القصة المطبوعة محلّ القصّ الشفهي، بل أن يحل كاتب القصة بمفهومه العصري محل الراوي الشعبي بمفهومه القديم.(37)

ويذهب باحثون إلى الصّلة الوثيقة بين نشأة الرواية العربية الحديثة وتطوّر الصحافة، فقد ظهر عددٌ كبير من الصحف والمجلات في نصف القرن التاسع عشر الثاني كصحف : "الأخبار"،"وادي النيل"، "الأهرام"، "المقتطف" و"الهلال" في مصر وبلاد الشام، وقد خصّص كلٌّ منها قسما للقصص المترجمة، أو مجلاّت شهرية ونصف شهرية قدّمت في جزء منها القصة والرواية المترجمتين.(38)

ولعل بعض الأدباء ممن عُرفوا بأدباء المهجر كان لهم دورٌ في تطور هذا اللون الأدبي و على رأس هؤلاء **جبران خليل جبران** الذي أنتج من القصة والرواية :"عرائس المروج" عام 1906 و"الأرواح المتمردة"في العام 1908 و "العواصف" عام 1910 و"الأجنحة المتكسرة" في العام 1911.

1- ينظر:جابر عصفور. الترجمة ونشأة الرواية العربية.مجلة العربي.العدد 498الكويت.ماي 2000 .ص 77
2- ينظر: م ن .ص 78

ومع أن كثيرين قدموا أعمالا أدبية في شكل رواية **كسليم البستاني وأحمد شوقي*** و **إبراهيم اليازجي وجورجي زيدان**** وغيرهم، إلاّ أن أقلام النقد كتبت أن أعمالهم لم تلبس اللّباس الشّرعي للرواية من جانبيها الفني والتقني، وصُنِّفت كتاباتهم في خانة المحاولات الروائية.([39])

و بعد أن فرغت هذه الأقلام من تصنيف ما هو عمل روائي وما هو محاولة روائية شغلها شاغلٌ آخر هو: ما هي الرواية العربية الأولى ؟ وأُختُلِف في ذلك، فمنهم من يقول أن الرواية الأولى هي"زينب" **لمحمد حسين هيكل** التي نُشرت في العام 1912، ولكنَّ قرائن كثيرة قُدِّمت تُعلن أن **هيكل** لم يكن الأوّل بل سبقه إلى ذلك أسماء من القطر المصري و من غيره، **فيحي حقي** في " فجر القصة المصرية " يقول أن **محمود طه حقّي** قدَّم سنة 1906 رواية هي" عذراء دنشواي " **وجابر عصفور** يقدّم تاريخ بداية أخرى هو سنة 1865، والرواية هي" غابة الحق " لكاتبها السّوري **فرانسيس فتح الله مراش** ، ثم قدَّم دارسون آخرون روايةً أخرى هي"غادة الزاهرة" للكاتبة اللبنانية **زينب فوّاز** الصادرة سنة 1899م، وقد رافع كلّ مدافعٍ عن سبق رواية من هذه الروايات بأنّ كل واحدة تمتلك كل أدوات و تقنيات كتابة الرواية .

والسؤال هو: لماذا هذا الاختلاف في اسم و تاريخ أوَّل رواية عربية ؟ مع أن الفارق الزمني الذي يُؤرَّخ منه هو نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين والبون ليس واسعا إلى هذه الدرجة التي يُغَمُّ فيها

* له رواية نثرية بعنوان "عذراء الهند" عام 1897

**سلسلة روايات تاريخ الإسلام.

على مُؤرِّخي الأدب - إذا جاز التعبير - تاريخ أول رواية، و لكنَّ كثيرًا من الشَّك وبعضٌ من اليقين يُحيطان هذا التأريخ، فكأنّما هناك نوع من الصراع بين الأقطار العربية، أيّها بدأت منه كتابة الرواية، ثم إن هناك خلطاً ارتقى حتى صار خطأً في تحديد تعريف واضح للرواية، فكثيرون يقولون إنه على الرواية من خلال أحداثها وشخصياتها أن تعانق الواقع، ثم إن هناك من يقول أن الرواية هي نصٌّ قصصيٌّ طويلٌ له بداية ووسط و نهاية، و لكنَّ المفارقة أن التعريف الأوّل لا يُوافق التّعريف الثاني إن لم يكن يناقضه، ونحسبُ أن التعريف الأوَّل قد خَصَّ الروايات الأولى التي كُتِبت في بداية القرن العشرين، ثم بعد أن تمكَّنت الرواية من القرّاء وتفرَّع منها أنواعٌ وأشكال، جاء التعريف الثاني لينسخ الأول، و ما يُثبِت هذا القول هو أن من أرَّخ للرواية العربية أنكرَ على الكاتب أن يشغله أيُّ موضوعٍ عدَا الواقع الذي يعيشه الناس فقالوا أن رواية "زينب" **لهيكل** هي أوّلُ عملٍ روائي عربي لأن مضمونها يوافق الواقع الاجتماعي المصري آنذاك أو جزءً منه وأنكروا على الكُتَّاب الآخرين قبل **هيكل** رواياتهم و قالوا إنها لا تمتُّ إلى موضوع الواقع المعيش بصلة، ثم نحن نقرأ عن الرواية وأنواعها فيشدُّنا أنَّ منها الرواية التاريخية و البوليسية والعجائبية بل ورواية الخيال العلمي.

وإذا كان هذا حالُ الرواية الحقيقي فمن الواجب إعادةُ النظر في تأريخ بداية الرواية العربية، لأنه حتى إن كان بعضُ الخلل في الروايات الأولى التي كتبها **سليم البستاني** و **إبراهيم اليازجي** وغيرهما فإن ما كتبه **يعقوب صروف** من روايات مثل: "فتاة مصر"، " أمير لبنان " وغيرهما، وما كتبه **فرح أنطوان** من روايات مثل : " أورشليم الجديدة " و" المدن الثلاث " و غيرهما أيضا و سلسلة روايات تاريخ الإسلام التي ألّفها **جورجي زيدان** ، معظم هذه الأعمال إن لم يكن كلّها كان عيبها أنّها لا تمارس الكتابة عن

الواقع ، ولكن التراكم الزمني أثبت أنها روايات تملك مواصفات الكتابة الروائية وإن ابتعدت عن الواقع، فهي من زاوية أدبية نوع روائي ينتمي إلى التاريخ و إلى غيره.

4.1.مرحلة التأصيل*للرواية العربية :

يعد كثير من النقاد رواية "عودة الروح" **لتوفيق الحكيم** التي صدرت في العام 1931م روايةَ العبور نحو تأصيل فنِّ الرواية العربية(40)، ولعلَّهم يقصدون بكلمة " تأصيل" الزيادة في ترسيخ هذا الفن عند العرب، وتعدّ هذه المرحلة أهمّ مرحلة من حيث التجارب بالنسبة للمراحل التي سبقتها إذ انفتحت الآفاق أمام كُتّاب هذه المرحلة و تيّسرت لهم الأسباب التي أعانت على التّجديد.(2)

وما يلاحظ في كتابات هذه المرحلة هو أن الروائي تخلَّص من العيوب التي ميَّزت أعمال المراحل السابقة من الناحية الفنية، كما تخلَّص أو حاول التَّخلص من عقدة الانبهار و الإعجاب المفرط بالثقافة الغربية، ومن الخطف السريع لثمار الفكر الغربي، و لكنَّ رائحة هذا الفكر لم تغادر كليةً كتابات الروائيين، فحاولوا أن يأخذوا من الغرب أسماء مدارسه الفكرية و الفنية و إسقاط محتوياتها على ما يلائم البيئة العربية، فكان أن اتجهوا نحو الواقعية و من أمثلة ذلك روايات: "يوميات نائب في الأرياف " عام 1936م و" الرباط المقدّس" عام 1944م **لتوفيق الحكيم**، و"أوديب"سنة 1936م و"شجرة البؤس"سنة1944م و"دعاء الكروان"سنة 1942م **لطه حسين** و"قنديل أم هاشم" سنة 1944م **ليحي حقي**، و" الرغيف"سنة

*- معظم من يكتب عن الرواية العربية يستخدم هذه الكلمة.

1- ينظر: محمد أحمد القضاة . التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ. م س. ص 34

2- ينظر: عبد الرحمان ياغي.في الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ.دار الفارابي.بيروت.ص 85

1939م للُّبناني **توفيق عوّاد** و"نهم " سنة 1937م للسّوري **شكيب الجابري** ، و"سعيد" سنة 1939م لليمني **محمد علي إبراهيم لقمان** .([41])

ومن الاتجاهات الأخرى التي خاضتها الرواية العربية، الاتجاه النفسي وقد يسمى هذا الاتجاه أيضا في الرواية العربية بتيار الوعي أو قصة الحوار الفردي الصامت أو القصة التحليلية ([42])، وربما كان للرومانسية بنزعتها الذاتية دور في ظهور هذا الاتجاه، وهو يتميز بالتركيز على بطل واحد أساسي بدلا من البطولة الجماعية .

والشخصية البطلة التي تدور حولها كل الأحداث ليست سوى شخصية المؤلف يحاول من خلالها شرح أفكاره و ميولاته، ومن أعلام هذا الاتجاه: **عيسى عبيد** بروايته " ثريا " سنة 1922م **وعباس محمود العقّاد** بروايته "سارة " سنة 1938، و**إبراهيم المازني** بروايته "إبراهيم الكاتب" سنة 1931 و" إبراهيم الثاني" و"عَودٌ على بدء " سنة 1943 م.

وقد تناول كُتَّاب الرواية العرب بعض الاتجاهات الأخرى مثل الاتجاه الرمزي متمثلا في بعض أعمال **نجيب محفوظ** مثل "الشَّحاذ" و "السِّمان والخريف" و **ثروت أباضه** بروايته "هارب من الأيّام".

وقد أخذت الرواية العربية منحى جديدا بداية من سبعينيات القرن العشرين من حيث الأسلوب وأسس السرد، من عرض عقدة وحل، كما أن مضمونها أيضا حاول الغوص في غيابات المجتمع العربي

1- ينظر: إبراهيم السعافين.تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام .دار المناهل . بيروت.1987. ص 47

2- ينظر: محسن جاسم الموسوي . الرواية العربية.النشأةوالتطور.دار الآداب .بيروت.دت.ص 97

فظهرت تيارات جديدة حاولت محاكاة الفكر الغربي ولكنها استطاعت من خلال مساحة الواقع والمحيط العربيين أن تحيلها إلى الصبغة المحلية.

ومن بين هذه التيارات تيار الوعي في الرواية الذي أحدث انقلابًا في الكتابة فكسر طابع العمل الروائي الأساسي، وهو تسلسل الأحداث وتفاعل البطل معها وغيره، ليصبح اكتشاف العقل والعقل الباطن هو مثار الاهتمام، وكان من أهم الركائز التي يعتمدها هذا التّيار هو المونولوغ الداخلي المباشر وفيه يختفي الكاتب ويتم الحديث فيه بضميري المفرد والغائب، والمونولوغ الداخلي غير المباشر وفيه يحضر الكاتب عبر الوصف والتعليق ويكون الحديث فيه بضمير المتكلم.([43])

1- ينظر: محمد عزام . الرواية العربية المعاصرة . مجلة المعرفة .العدد388. 1996.ص126

وما ساعد على انتشار هذا التيار الروائي هو الروايات المترجمة ومفاهيم علم النفس الغربي ومن أهم كُتَّابه: **حيدر حيدر، هاني الراهب وغادة السمان** وغيرهم..([44])

وتيار الرّواية الطّليعية الذي تميّز باستعمال تقنيات السينما، كتقطيع النّص الروائي إلى صور ولوحات مستقلّة تعطي مجتمعةً انطباعًا وإحساسًا واحدًا، واستخدام الفلاش باك flash back من خلال العودة بالشّخصيات إلى الماضي، ومن مميزاته أيضا استعمال الأسلوب الشّعري، والنظر إلى الحادثة الواحدة من

زوايا مختلفة، ومن أهم كُتَّاب الرواية الذين جسَّدوا هذا الاتجاه : **الطّاهر وطار، جمال الغيطاني، صنع الله إبراهيم ، إميل حبيبي وعبد الرحمان منيف** وغيرهم.([45])

وقد خلَف من بعد هؤلاء روائيون كانت التجارب الغربية أو محاولات العودة إلى الموروث القصصي وتقديمه في قالب جديد هي ما يدعوهم إلى الكتابة، أو كانت تحركهم وتوحي إليهم الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية من حولهم، وربما كان من ابرز هؤلاء جماعة الروائيين الشباب في الجزائر الذين ظهرت لهم أعمال أثناء عقد التسعينيات الذي تخلّلته أعمال العنف في بلدهم وسمّي بعض النّقاد حركتهم بالأدب الاستعجالي، هذا الأدب الذي تمثل في مجموعة من الروايات التي تلتقط الحدث لحظة حدوثه فأضحى المضمون هو الغالب على حساب الشكل الذي يجسد في الغالب طبيعة العمل الأدبي ومستوى الكاتب معا.

1- ينظر:م س.ص 127

2- ينظر: م ن. ص 128

ومن العسير تتبع تاريخ نشأة الرواية، يغذّي هذا العسر في كثير من الأحيان بعض الخلط في المفاهيم التي تُعرِّف الرواية وفي تحديد انتماء العمل الأدبي إلى فن الرواية، مع كثير من التخبط في تحديد شروط هذا الانتماء، ولكن هذا الفن برغم صعوبة تأريخ خطوات نشأته يبدو الفن الأكثر قراءة بين الأنواع الأدبية الأخرى، فهو يشكل العالم الأدبي الوحيد الذي يستطيع تشكيل عالم خيالي داخل ذهن القارئ، ويستطيع كل قارئ أن يختار ما يناسب طبيعته النفسية التي تشكل أثناء القراءة شكل وصفة الشخصيات والأماكن.

المبحث الثاني

فن السينما

.المبحث الثاني: فنّ السينما.

1.2.السينما لغة واصطلاحا:

- السينما لغة:

إنّ كلمة Cinema هي اختصارCinematographe التي نقلتها الإنكليزية عن صياغة المفردة cinematographe "السينماتوغراف" الخاصّة حصراً بآلة عرض الصور المتحركة التي اخترعها الأخوان "لوميير"، وهي مشتقة أصلاً من اللّغة اليونانية *kinema – kinemat* "حركة" زائد graph "صورة".([46])

- السّينما اصطلاحا:

فنّ وصناعة وإنتاج الصور المتحركة، المسارح والصالات التي تعرض فيها الأفلام، مع أنّ انتشار الكلمة بهذا المعنى في الولايات المتحدة يُعدّ نادراً نسبياً، حيث يُستعمل مصطلح "مسرح" للإشارة إلى صالة عرض

---

1 – fphraim katz.the international film Encyclopedia.london.macmillan.1984.p28

2 – oxford student s Dictionary.second edition. Oxford university press.1988 .p112

الأفلام وشاع استعمال كلمة "سينما" في المناطق الواقعة على جانبي المحيط الأطلسي سواء كاسم بمفهومه العام أو كصفة تتعلّق بصناعة السينما أو فنّ الصور المتحركة .(47)

والسينماتوغراف هي الآلة التي اعتمدتها الأفلام السينمائية الأولى في التصوير والعرض ، وقد أشارت صحيفة "تايمز" الأمريكية في عددها الصادر في 22 شباط 1896م بقولها: "السينماتوغراف" هي ابتكار يخص النوع نفسه تماماً كجهاز توماس إديسون المعروف باسم kinetoscope "الكينيتوسكوب"، لكن الفرق بينهما أن آلة السينماتوغراف أكثر تطوراً من جهاز الكينيتوسكوب.

وكان اختصار كلمة cinematographe إلى Cinema بادئ الأمر يُستعمل فقط للدّلالة على المكان الذي يُعرَض فيه إنتاج السينماتوغراف التي يعود تاريخها إلى عام 1899م بالرغم من أن استعمال تلك الكلمة ظل جديداً حتى حلول عام 1910م، وأثار الدّهشة في المقالات المنشورة في صحيفة "ديلي كروني": "cinematographe التي جرى اختصارها مؤخراً في إعلان كبير إلى مجرّد كلمة cinema؟"، بالرغم من هذا الرفض الصحفي إزاء استعمال الشكل المختصر "cinema" إلاّ أن استعماله ترسّخ تماماً في العقد التالي.

وقد استعمل الروائي "دي. إتش. لورنس" تلك الكلمة المختزلة دون التأكيد على حداثتها عام 1922م، ويشير قاموس ويبستر إلى أن استعمال كلمة "سينما" للدلالة على الأفلام بشكل عام أو فن السينما يعود إلى عام 1918م، كما ورد ذكر هذه الكلمة أيضاً في مجلة "سبك تيتر" عام 1921م كما يلي: "السينما وسيلة ترفيهية جماهيرية أو شعبية تزخر بالمؤثرات البصرية البحتة."([1]) ، ومن الجدير بالذكر أن كلمة "سينما" في فرنسا ترتبط بمعنى الكذب، فمثلا:"*c'est du cinéma*" مصطلح يعني "هذا هراء"،بينما نجد المصطلح "*Il fait son* cinéma"يعني"إنه يخدعك ويتملق إليك".(2)

1- ينظر: أحمد كامل مرسي . مجدي وهبة. معجم الفن السينمائي. وزارة الثقافة والإعلام .الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة .1973 . ص 76
2– روجر مانفل. الفيلم والجمهور. تر: برلنتي منصور. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر. القاهرة. د.ت.ص 33

أما كلمة movie فهي اختصار مباشر لمصطلح moving picture، وهي تعني صفة اسم مألوف للجميع بمعنى "فيلم" وتعدّ مرادفاً لكلمة film في مواضع كثيرة، وتعني Movie أو movies إما الأفلام بشكل عام أو السينما أو صناعة الأفلام، لكن هناك بعض الاختلافات البسيطة في المعاني الإضافية التي توحي بها الكلمة علاوة على معناها الأصلي، فالمصطلحان غير مرادفين لبعضهما البعض، فعلى سبيل المثال ما تزال كلمة movie لها تصريفٌ نحوي مختلف في أمريكا الشمالية، ومع أن مصطلح movie معروف ومفهوم على المستوى العالمي، إلاّ أن البريطانيين لا يستسيغون استعماله في المحادثة ويميلون إلى النّطق به من باب المزاح أحياناً، ولعلّ كتابات النّاقد الأدبي الأمريكي "بول فاسل" تُبيِّن كيف يتبادل المصطلحان الأمكنة لدى عبور المحيط الأطلسي، فنجده يتذمّر بقوله أن كلمة film ليست سوى اسم مُنمَّق لكلمة movie.([49])

ولكن كلمة film في اللغة الإنكليزية البريطانية كلمةٌ عادية لا تمتُّ بصلة إلى اللغة المُنمَّقة، بل إنّ حيادها يُضفي عليها نوعا من الوقار، فعلى سبيل المثال يبدو الأمر غير مألوف، بل يَنمُّ عن قلَّة الاحترام، في حال أُشير إلى المخرج **ألفريد هيتشكوك** بوصف "movie director" وإنما استعمال لقب "film director" مع اسمه يدلّ على الاحترام والوقار، ولطالما كان موضوع اللباقة والذوق المتعلقان بهذا المصطلح محطّ تساؤل، حيث كان يظهر ضمن أقواس اقتباس صغيرة حيثما ورد في الصحف أو المجلات بدءاً من عام 1912.([50])

1- see :Nole Burch .theory of film. Practice.princeton university press.new yourk.1991.p34
2-see.Gerald Mast and marchall cohen.film theory and Criticism.new yourk .oxforduniversity press. Edution 1998.p23

كما شعر إتش.غي.ويلز أنّه مضطر للتعامل مع هذا المصطلح بالطريقة ذاتها عام1929معندما قال:"من الممكن للبعض منّا أن يغيب عن ذهنه الأفلام "movies" السّطحية التجارية التي شاهدناها"، لكن أمريكا الشمالية شعرت بالارتياح لاستعمال هذا الاختصار أكثر من بريطانيا حيث أُسقطت الأقواس عن كلمة movie قبل نهاية الحرب العالمية الأولى لتصبح كلمة عادية شائعة الاستعمال دون أيّ تحفّظ، وقد نوّه كارل ساندبرغ عام 1918م قائلاً: "هذه الناحية تحتوي على الدّراما (..) أعتقد بأن غريفيث كان سيصنع منها فيلماً "movie" تنهمر له دموع المشاهدين "، ومع ذلك فقد بيَّن الناقد آدم مارس جونز في مقالٍ نقديّ في صحيفة "الإندبندنت" الصادرة في 16شباط 1995 تحت عنوان "تجديد شوهانك" فارقاً في المعنى يدل على ايجابية وسلبية المصطلحين حيث قال: "إن التفسير لأبسط مجريات الأمور هو أن المخرج يدفع بالمادة الموجودة بين يديه كي تكون فيلماً "film" بكل معنى الكلمة وليس مجرد فيلم سينمائي عادي"movie"، فالفيلم العادي "movie" تُسيِّره الحبكة ويناسب نمطاً سينمائياً معيناً ولا تزيد مدّة عرضه على 100 دقيقة، أمّا الفيلم الكامل"film" فيسعى إلى تكوين الأفكار حول الحياة، كما أن طوله ليس محدّداً بفترة زمنية معينة".([51])

كما أن قاموس أكسفورد للّغة الإنكليزية قدم تهجئة بديلة لهذا المصطلح وهي"movy"، لكنه لم يستشهد سوى باستعمالٍ واحدٍ ورد فيه مصطلح"movy" نقلاً عمّا ورد في مسرحية "برنارد شو" التي حملت عنوان

1-see :johnand hill pamela church bibso .the oxford guide to film.studies.oxford university press.new york.1998.p67

"بيت القلوب المحطمة" عام 1919م حيث جاء على لسان أحد الشخصيات : "ينبغي أن تتّحدث كما يفعل الرجال، وليس كما يحدث في الأفلام movy ".([52])

ويقابل كلمة "الصورة " دائما مفهوم الدّور الذي تلعبه السينما بشكل عام فلا يستطيع أحدٌ أن يُنكِر أنّ العصر عصر الصورة، ولا يُقصد بها الصورة المتحركة وحدها وإنما كلُّ الصور التي تقدم الإنسان والطبيعة والكون كما هم، إذًا فما مفهوم الصورة ؟ وكيف استطاعت الحركةَ بعد أن تَدرَّجت من الرّسم اليدوي إلى الصورة الثابتة إلى المتحركة من خلال آلة التصوير؟

2.2 مفهوم الصّورة :

تمتد كلمة صورة "*Image*" بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة "*Icon*" والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة، فتُرجمت إلى"*Imago*" في اللاتينية، وقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التّمثيل أو التَّمثُّل "*Représentation*" للأفكار والنشاطات في الغرب.([53])

أمَّا في اللغة العربية فإن الصورة كما جاء في لسان العرب : تصوَّرتُ الشيء، توهمتُ صورتَه فتصوَّرَ لي، والتَّصاوير هي التماثيل([54])، وتُجمع كلُّ الدراسات على ارتباط ولادة الصورة تاريخيًّا بالموت ، حيث كانت العلاقة التي تربط الصورة بالموت في جلِّ مراحلها مقاومةً لخوفٍ تطورَ وتدرَّجَ من خوفٍ مجهول إلى خوف معلوم، خوفٌ من الطبيعة إلى تقديس الصورة وعبادتها.

1- م س. ص69

2- ينظر: مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. دار الأندلس.بيروت.ط2. 1981ص44

3- ابن منظور. لسان العرب.م س . ص 443

وتجلَّى ذلك كلُّه في نحت أصنام أُعتبِرت صوراً للآلهة، فقد استطاع الإنسان أن يرتقي بالصورة حتى أصبحت فنًّا هو الرسم والنحت، ولكن قبل ذلك مرّت الكلمةُ في حدِّ ذاتها بمراحلَ متطورة تعكس تطوُّر العقل الإنساني.

ويمكن أن نجد مفاهيم مثل: *IMAGO* وهي القناع الشّمعي الذي يُوضع على وجوه الموتى من طرف القاضي ليحتفظ به في صناديق الفَناء فوق الرُّف بعيدا عن العيون *FIGURA* وتعني أوّلا الشَّبح ثم الصورة والوجه *IDOLE* المشتقة من *Eidôlon* وتعني خيال الموتى وشبحهم، ثم أصبحت تعني الصورة والصورة الشّخصية بالتحديد، فالايدولون القديم كان يعني روح الموتى التي تخرج من الجثة في شكل خيال لا يستطيع أحد القبض عليه وهناك أيضا كلمة *DOUBLE* صورة ، نسخة ولها مرادفات في كل اللغات نحو : "رفاييم" في العبرية و"كا"في المصرية القديمة و *GENUIS* في الرومانية.([55])

1- ينظر: شاكر عبد الحميد.عصر الصورة .السلبيات والايجابيات.سلسلة عالم المعرفة 31.الكويت. يناير 2004.ص 17

وتشير المعاجم اللغوية إلى أن الصورة عنصرٌ معنوي ومادي متغيّر من حال لأخرى، فالصورة هي الشكل والصّنعة والهيئة وفن تمثيل الأشخاص والأشياء بالألوان، واختلط مفهومها مع الدّلالات والمعاني والرموز والإحالات والتورية والاستعارة بوصفها منهجا وإطارا شاملا للتعابير الحسية والذهنية والرمزية، فالصورة شديدة التعبير عن الخيال وعن المؤثرات الروحية والمادية، فالصورة الخيالية نتاج عناصر ذاتية وموضوعية معا.([56])

وقد جرى تقسيم التاريخ في الغالب إلى مراحل: ما قبل التاريخ، القرون الوسطى والأزمنة الحديثة، لكن زمن الصورة ينفلت من هذه القاعدة، فالاقتصار على تصريف زمن الفنّ إلى ما قبل التاريخ والتاريخ الوسيط والحديث والمعاصر، هذا التّحقيب أو التقسيم المدرسي، ليس عملاً علميًّا صرفًا فتاريخ العين لا ينسخ تاريخ المؤسّسات والاقتصاد والتّسلّح ولا يتطابق معها، لذلك يمكن أن نقول بأن للصورة الحق في زمن خاص وأكثر تجذُّراً، وعلى هذا الأساس قام عدد كبير من الباحثين بتأسيس معجم خاصٍّ بكلّ واحد منهم يحدد به ووفقه تاريخا للصورة، فقد أُعتبرت الصورة أقدم وجودا من الكتابة، وأكثر تجذّرا في اللاّوعي ممّا جعل منها معطًى انفعاليا قويا، إذْ يكفي لشخصٍ ما في حضارة معينة ألاّ يشاهد المرآة في مأتم جنائزي كي يُنقذ نفسه من الموت السّريع، وتَمتُّع الصورة بهذه الأهمية جعلها موضوع دراسات تاريخية حاولت تتبع التحولات التي مرّت بها عبر العصور. ([57])

1- ينظر:جبور عبد النور.المعجم الأدبي.دار العلم للملايين.بيروت.1979.ص 159

2- ينظر: منصور شاهين.عصر الصورة من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية والغرافيك مرورا بالسينما والصحيفة المصورة والتليفيزيون.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.2006.ص 26

وقد تعدّدت قراءات الصورة بمعنييها الذهني والمادي، فعلاقة الصورة الذهنية بالواقع المرئي مسألة في غاية التعقيد، لاسيما تلك العلاقة التي تربط الصورة الأيقونية بموضوعها من جهة وبالصورة الذهنية من جهة أخرى، فالأولى تحتفظ دائما بقدرتها على إعطاء الانطباع بالمعنى الرمزي الإيحائي، وقد يكون ذلك جليا في كل ما يتعلق بالجانب الديني خاصة لدى المسيحيين الذي قدموا أيقونات صلب المسيح وتماثيل وصور السيدة العذراء واللوحات التي تجسد كل ما يرمز إلى المسيح وحَوارِيِّيه لتتطور إلى مفاهيم أخرى بعد ذلك ويصبح لها من خلال تعدد تعريفاتها كثير من الدلالات الفنية والمعرفية والعلمية نحو قولنا الصورة الفوتوغرافية، الصورة التليفزيونية، الصورة السينمائية والصورة البيانية..[58]

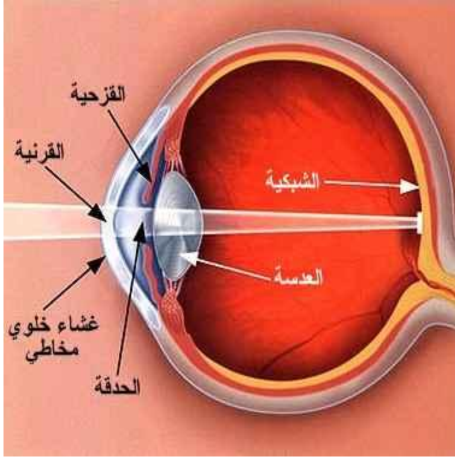
والحديث عن آلية التصوير يستدعي الحديث عن عضوٍ مهمٍّ لدى الإنسان ولدى الكائنات الأخرى التي لها نفس خاصية عمل ذلك العضو الذي هو العين، فطريقة عملها تتطابق مع طريقة عمل الكاميرا الفوتوغرافية والكاميرا السينمائية، وسنجد أن عملهم جميعا يرتكز على أشعة الضوء، فنحن نحتاج للضوء لنتمكن من رؤية ما حولنا من أشياء يمكن إدراكها بالعين المجردة، وكذلك لندرك الألوان ، فالضوء يرتدُّ من الأشياء التي ننظر إليها وهي بدورها تعكس مقادير مختلفة من الضوء التي نراها بألوانها المختلفة.

وتتألف العين من ثلاثة أقسام رئيسية هي(2):

1- ينظر: م س.ص 31

2- ينظر:جودي هاندلي و كريستوفر روسون.جسمك كيف يعمل.تر: سيد رمضان هدارة.دار الشروق . بيروت . القاهرة. ط1 .1983.ص18

- مقدمة العين: حيث تسقط أشعة الضوء على مقدمة العين من خلال القرنية والعدسة الشفافتين فمن المهم جدًّا أن تكون كلٌّ من القرنية والعدسة شفافتين لأن ذلك يسمح للضوء بالمرور مباشرة من خلال مقدمة العين إلى الشبكية فوظيفة القرنية والعدسة تتمثل في أنَّهما تُوجِّهان الضوء بحيث يركز على الشبكية



رسم للعين البشرية

في مؤخرة العين وهذا ما يعطينا صورةً واضحةً دقيقةً للأشياء المرئية ، إذ تُصوِّب القرنية الضوء تجاه الشبكية ، وتضبط العدسة مسار تركيز الضوء المرئي . أمَّا الدموع فهي الدرع الواقي ضدَّ الغبار والأتربة لذلك توجد في مقدمة العين ، كما أن الدموع تساعد أيضاً على توجيه مسار الضوء الداخل إلى أعيننا ، وأما الحدَقة ، وهي الدائرة الملونة في مقدمة العين فهي المسؤولة عن تغيُّر حجم بؤبؤ العين والذي يسمح بدخول كميات مختلفة من الضوء داخل العين ، وأخيرا تشتمل مقدمة العين على بؤبؤ العين ، وهو الثقب الداكن الذي يقع في منتصف الجزء الملون من العين ، فيضيق بؤبؤ العين في الضوء الساطع ليسمح بدخول قدر قليل منه ، ويتَّسع في الظلام ليسمح بدخول المزيد من الضوء الذي يساعدنا على رؤية الأشياء.

- العين الوسطى: يمتلئ وسط العين بمادة هلامية يطلق عليها اسم الجسم الزجاجي، حيث يكون هذا الجسم الزجاجي شفافاً ليسمح للضوء بالمرور مباشرة من مقدمة العين إلى مؤخرتها.

- مؤخرة العين:

تقع الشبكية في مؤخرة العين وهي عبارة عن طبقة حسّاسة للضوء تتألّف من خلايا اسطوانية وخلايا مخروطية، تعمل هذه الخلايا على جمع إشارات الضوء الموجّهة إليها لترسلها كإشارات كهربائية إلى العصب البصري في مؤخرة العين، فتتركز الخلايا الاسطوانية حول حافة الشبكية فهي التي تساعدنا على رؤية الأشياء التي لا تقع أمامنا مباشرةً ، بما يعطينا فكرة أولية عما يوجد حولنا ، وبالتالي فهي المسؤولة عن مساعدتنا في الحركة والتوقف قبل الاصطدام بالأشياء ، كما أنها تمكننا من رؤية الأشياء في الضوء الخافت وتمكننا من أن نرى حركة الأشياء.

وأما الخلايا المخروطية فإنها تتركز في بؤرة الشبكية حيث يقع تركيز الضوء من قِبل القرنية والعدسة ويُطلق على تلك المنطقة اسم البقعة، وتمنحنا الخلايا المخروطية الرؤية المفصَّلة التي نستخدمها أثناء القراءة ومشاهدة التلفاز والنظر إلى وجوه الأشخاص، كما أنّها مسؤولة عن أغلب إدراكنا للألوان، وآخر ما يوجد في مؤخرة العين هو العصب البصري الذي يتكوّن من آلاف الألياف العصبية، هذه الألياف التي تمرّر الإشارات الكهربائية إلى المخ حيث يتمّ تحليلها إلى الصورة التي ننظر إليها.

ويمكن تشبيه الرؤية بعملية التقاط الصور على فيلم باستخدام كاميرا، ففي هذا المثال تشبه الشبكية فيلم الكاميرا الذي يسجّل صورةً ما ننظر إليها، ومن ثَمّ فإن الصورة الموجّهة نحو الشبكية يتمّ إرسالها إلى المخ حيث يتمّ تحليلها، مثل إعداد فيلم الكاميرا تماما وهكذا ، فإننا بالفعل نرى الأشياء من خلال المخ عن طريق كمية الضوء المرسلة إليه من العين ولا شك في أن هذه العملية كلّها تتم بسرعة هائلة بحيث يبدو كل ما نراه طبيعيا ، وهو الظاهرة التي ظهر فيما بعد أنها عملية خداع بصري حقيقية ، حيث اكتشف بيتر

مارك روجيت"Peter Mark Roget"عام 1824 كيف تتمكن العين من رؤية المشاهد الحية بتواصل ودون انقطاع ، حين فسَّر أن شبكية العين يمكنها أن تبقى محتفظة بالصورة ثابتة عليها لمدة 10/1 واحد من عشرة من الثانية، وعُرِف ذلك بنظرية بقاء الرؤية ، ولأن العين آلة لا تتوقف عن التقاط الصور، فهي تعمل على التقاط جميع الصور التي تعترضها بسرعة فائقة ونقلها إلى شبكية العين والتي بدورها تحتفظ بها لمدة 10/1 من الثانية ثم تُحوِّلها إلى إشارة عصبية تصل إلى المخ الذي يقوم بترجمتها إلى صورة تنطبع في ذهن الرائي، وبما أن الشبكية تحتفظ بالصورة لمدة 10/1 من الثانية يجعلنا هذا نقول أن الحد الأدنى للصور التي يمكن أن تراها العين في صورة متصلة دون انقطاع هي 10 صور في الثانية، فقدرة العين على الاحتفاظ بصورةِ موضوعٍ ما على الشبكية لبرهة خاطفة بعد اختفاء هذا الموضوع ، أو خروجه من مجال رؤية العين ، هي القدرة التي توفر لأبصارنا رؤية مستمرة، وتتيح للعين سدّ الفراغات الزمنية الخاطفة بين الصور المتتابعة ، ومن ثم إضفاء الإحساس بالاستمرارية على تلك الصور التي هي في حقيقتها صور متقطعة ومنفصلة رغم تَواليها.([59])، وانطلاقًا من هذه النظرية ، قامت صناعة السينما ، حيث تُمثِّل كلٌّ من الكاميرا وجهاز العرض تطبيقًا عمليًّا ميكانيكيًّا لتلك النظرية، فالفيلم السينمائي يتكوَّن من مجموعة كبيرة من الصور الثابتة التي تسجل كلٌّ منها جزءًا من حركة موضوع اللقطة عندما يتحرك، أو عندما يتحرك أحد أعضائه، ولأن العين، كما أسلفنا، تحتفظ على سطح الشبكية بصورة الموضوع في موضعٍ معَّين بعد اختفاء تلك الصورة وحتى موعد ظهور الصورة التالية لها ، ولأن غالق الكاميرا يَحُول دون ظهور الحركة المتقطعة للفيلم عند الانتقال من إطار إلى

1- ينظر: منصور شاهين.عصر الصورة من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية والغرافيك مرورا بالسينما والصحيفة المصورة والتليفيزيون.م س.ص 18

آخر، فإن تلك الصور المنفصلة الثابتة المتعاقبة، تبدو كما لو كانت تذوب في بعضها، أو تمتزج بلا فواصل زمنية مرئية ومحسوسة، لتخلق حركة مستمرة، لانتقال الموضوع من موضع إلى آخر.(60)

وتستطيع العين الاحتفاظ بصورة الموضوع لفترة تقرب من ثلث الثانية، وبفضل الإضاءة المكثفة لمصباح جهاز العرض، فإنه يكفي للاستفادة من تلك الظاهرة ولخلق إيهام بالحركة، أن يجري الفيلم بسرعة 16 إطارا في الثانية، وهي السرعة التي كانت تجري بها الأفلام في عصر السينما الصامتة، إلا أن التنقل المستمر بين لحظات الإضاءة التي يُعرض خلالها إطار واحد على الشاشة، ولحظات الإظلام التي تحجب حركة الفيلم في انتقاله من إطار إلى آخر، كانت تسبب قدْرًا بسيطًا من الإزعاج للعين البشرية.

و للبحث عن وسيلة لعلاج تلك المشكلة، أُكتشِف أن زيادة سرعة التبادل أو التنقل بين لحظات الإضاءة والإظلام يمكن أن يقلّل من ذلك التأثير المزعج، وصولاً إلى التخلُّص منه نهائيًّا، ومع دخول الصوت إلى السينما، وجد صانعو الكاميرات وأجهزة العرض أمامهم سببًا آخر لزيادة سرعة جريان الفيلم أثناء التصوير، وأثناء العرض، فزادت هذه السرعة بالفعل، لتصبح السرعة القياسية في الأفلام السينمائية هي 24صورة في الثانية.(61)

1- ينظر: عبد الفتاح رياض. التصوير السينمائي.الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.2007.ص43

1- م س.ص 47

1.2.2 التصوير الضوئي:

تعتبر الصورة إحدى الرّكائز الأساسية للّغة غير اللفظية، فهي تشكل موضع توتر بين الفضاء والزمن، الفضاء الفيزيائي ذي البعدين أو الثلاثة أبعاد، والفضاء الذهني ذي البعد المجهول.

وقد قال أرسطو أن الرّوح لا تفكر أبداً من دون صور (2)، كما أن هناك تعريفات كثيرة للصورة، بداية من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج أو النسخ للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين، إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، خاصة إذا كان غريباً أو غير متوقع كالأشباح مثلاً، وبين هذين المعنيين تشتمل التعريفات على استخدامات متعددة لكلمة الصورة في الفيزياء والرياضيات وعلم الكومبيوتر وغيرها كما أن هناك مفاهيم أخرى للصورة تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية، والجوانب العقلية، والتي تشتمل على الوصف الحي، الاستعارة الأدبية والرمز الأدبي، الرأي أو التصور والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة كما يفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام،كما أن للصورة أنواع يحددها مكان تشكلها فنقول : الصورة الذهنية ،الرقمية، الفوتوغرافية ،صور متحركة ، صور التليفيزيون والصورة التشكيلية التي تتجسد في فن الرسم.([62])

2- – ينظر:مصطفى النشار.نظرية المعرفة عند أرسطو.دار المعارف. القاهرة.1985.ص49

1 – See : Barry, M.S. Visual Intelligence, Perception, Image and Manipulation in visual communication. State Univ of new yourk.1997 .p 69

2 - See: Downing D and B Bazargan. Image and Idoelogy Postmodern culture new yourk . State unit press 1991. p 232.

فجوهر أي عصر ينعكس-كما يقول هايدغر- في صورة العالم التي يتبناها هذا العصر أو ذاك ، وقد تميز الانتقال إلى الحداثة -كما يرى- ليس فقط باستبدال صورة العالم الحديثة بصورة العالم القديمة ولكن بتحويل العالم نفسه إلى صورة ، فالحادثة الرئيسية في العصر الحديث لم تعد هذه الصورة التي تعني مجرد نسخة أو محاكاة للعالم ، فكلمة صورة *picture* تعني الآن صورة منظمة أو متشكلة *Gebid structured image* والتي هي ناتج للقدرة التمثيلية الخاصة بالذات فالذات الحديثة تخلق الواقع من خلال التمثيل فهي تنتج العالم من خلال إعادة إنتاجه على هيئة تمثيلات، ففي العقد الاجتماعي أشار روسو إلى أهمية تعليم المواطنين أن يروا الموضوعات كما هي، وأحياناً أن يروها كما ينبغي أن تكون.(2)

وفي النظرية البصرية *visual theory* يتم تقديم عصر التنوير كنوع من الخلفية أو البداية الحقيقية التي يمكن بناء التصورات الحديثة حول المجال البصري على أساس منها أو من عندها، فهذا التقديم الذي يقصد منه الإسقاط يمكن تصوره على أنه نوع من التوارث الفكري الذي امتد من هيغل وحتى لاكان وسارتر ويمكن تصور هذا التوارث كذلك من خلال القول إن عصر التنوير موجود بشكل مركب في العالم، وفى الفلسفة وفى الفن أيضاً .(63)

وترتبط رؤية أفلاطون الخاصة حول الصورة بنظريته العامة حول الفن و الإبداع ، بل بنظريته الأكثر عموماً حول الوجود، ففي "الجمهورية"، نبع اتهام أفلاطون للشعراء من تصوره أن الصور التي يقدمها

1-See :Peter de Bola, the Visibility of Visulaity. Vision in Cantext, Historical and contemporarg perspectives on sight. t. Brenan and M. Jay. Rout ledge . N.Y. 1996. p 65

2- ينظر : فؤاد زكريا.جمهورية أفلاطون.دراسة وترجمة.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.1985.ص 160

الشعراء غير مؤكدة وغير حقيقية، صور وهمية، ومن ثَمّ فهي تهدّد الحقيقة والنظام في الدولة المثالية، فالشاعر بالنسبة إليه هو مجرّد صانع للصور البعيدة عن الحقيقة .

والشعراء يقدمون صور السلوك الشرير التي سيقوم الشباب بمحاكاتها، وذلك لأنهم لا يستطيعون التمييز بين الصور الحقيقية والصور المزيفة، ومن ثم ينبغي مراقبة الشعراء ، وذلك حتى لا يقدم للشباب إلا تلك الصور الثابتة عن الخير التي تقدمها الآلهة ، وهي تلك الصور التي ينبغي أن يقوم الشباب بمحاكاتها في النظام التربوي النموذجي.

لقد نظر أفلاطون إلى الفن عموماً و إلى الشعراء خصوصاً، على أنه يزيف صورة الواقع ويقدم نموذجاً مشوهاً له ، ولذلك لجأ إلى فكرة المحاكاة في نقد الفن، ولكن المحاكاة التي يعنيها هنا هي محاكاة العالم الحقيقي، لا محاكاة مشاعر النفس البشرية وأحوالها.(2)

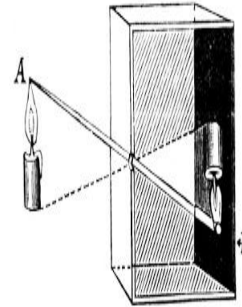
فالصورة كما يُعبَّر عنها هي اعتقال لحظة أو فعل قصد تخليده، إنها لحظة الفعل "فعل الرؤية" أو التفكير أو الحلم أو الألم (64)، والصورة الفوتوغرافية هي تسجيل حي وواقعي وتاريخي للحياة العابرة فما يسجل في لحظة قد يكون خالدا إلى فترة من الزمن وقد يكون دليلا وشاهدا على العديد من الأحداث التي تمر بسرعة البرق ولا يمكن للذاكرة أن تعود إليها بتفاصيلها كما تفعل عدسة المصور الذي يتمتع بخاصية العين الثالثة

1- ينظر: عبد الفتاح رياض. التصوير السينمائي. م س.ص 57

2- ينظر: منصور شاهين.عصر الصورة من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية والغرافيك مرورا بالسينما والصحيفة المصورة والتليفيزيون.م س.ص27

وهى الكاميرا ليصطاد اللحظات من الزمن ليوثقها فوق الشريط الفيلمي زمانا ومكانا، وقد شغل الباحثين تاريخ الصورة منذ أن كانت تعبر عن حياة الإنسان الأول وحتى صارت فنًّا ثم تحوَّلت إلى محاكاة للواقع بحذافيره من خلال التصوير الضوئي والصورة المتحركة بعد ذلك، فما هو إذاً التصوير الضوئي؟ وما مراحل اختراعه؟.

والتصوير الضوئي هو عملية إنتاج صور بوساطة تأثيرات ضوئية ، فالأشعة المنعكسة من المنظر تُكوِّن خيالاً داخل مادة حسّاسة للضوء، ثم تُعالَج هذه المادة بعد ذلك، فينتج عنها صورة تمثل المنظر، ويسمى التصوير الضوئي أيضًا التصوير الفوتوغرافي وكلمة فوتوغرافي "ضوئي" مشتقة من اليونانية، وتعني الرسم أو الكتابة بالضوء، لذلك فالتصوير الضوئي أساسًا رسم صورة بالأشعة الضوئية.(2)



الغرفة المظلمة

وقد اجتهد العلماء منذ القدم في التوصل إلى آلة تلتقط الصور من الطبيعة وتحاكيها حدّ التطابق، وكان أن لاحظوا ظاهرة تَكوُّن خيالٍ مقلوب للأشياء ترسمه أشعة الضوء في حال مرورها من ثقب صغير إلى فضاء مظلم ، وتشير بعض الدراسات إلى أن أرسطو هو من اكتشفها منذ سنة 300 قبل الميلاد، وتشير من جهة أخرى المخطوطات التي تُنسب إلى محمد بن الحسن بن الهيثم أنه قد اكتشفها ووضع لها نظريات ، فكان أوّل من كتب تفسيراً لظاهرة الغرفة المظلمة وإمكانية تطبيقها عملياً وأثبت أن الرؤية تتم من انعكاس الضوء عن الأجسام ومروره من خلال حدقة العين ليرسم خيالاً معكوساً على جدار العين الخلفي "شبكية العين"، وقد نسبت المراجع الأوربية اكتشاف عمل الغرفة المظلمة إلى الإيطالي ليوناردو

دافينشي الذي رسم سنة 1519م مُخطَّطا لطريقة استقبال الظُّلمة في المكان الضيق المغلق للصورة التي تقابلها من مكان مُضيء واسع عبر فتحة ضيقة .(65)

وقد كان عمل هذه الغرفة نموذجا مُكبَّرا لعمل آلة التصوير الفوتوغرافي التي سبقَ اختراعَها تجاربٌ ومحاولاتُ تحسينٍ مستمرة انتهت إلى استخدام العدسات والحجاب الحاجز *diaphragma*للتحكم بفتحة العدسة وزيادة وضوح الصورة، وتكونت بذلك العناصر الثلاثة الأساسية للتصوير الضوئي: العدسة، الحجاب والسطح الذي تتكون عليه الصورة في الكاميرا، وحين يكون ذلك السطح مطلياً بمادة حساسة بالضوء، مثل أملاح الفضة أو الفسفور فإن الضوء المسلط عليها يُحدِث في بنيتها تغيراتٍ يمكن تثبيتها بالمعالجة الكيميائية.

وفي سنة 1550م قام غاردانو *Gardano* بوضع عدسة محدبة الوجهين على ثقب آلة التصوير فزادت بذلك شدة استضاءة الصور المتكونة، وكان الزجاج المستعمل في صنع هذه العدسة من النوع شديد النقاء *Crown glass*، وفي العام 1568م لاحظ دانيال باربارو أثر وضع الحدقة على شدة وحدة الصورة الناتجة، وفي العام 1573م اقترح دانتي وضع مرآة مقعرة لقلب الصورة من جديد والحصول على الوضع الصحيح للصورة، وظهرت بعد ذلك آلة التصوير العاكسة والتي تحتوي على مرآة مائلة بزاوية 45درجة بالنسبة للعدسة والتي اخترعها الرياضي غوهان ستورم في سنة 1676م. (66)

1- ينظر: محمد غرافي .قراءة في السيميولوجيا البصرية.www.fikrwanaked.aljabriabed.net/indexl.htm.تم الإطلاع في 22.04.2011



أول صورة فوتوغرافية في التاريخ

ولم تكن المواد الكيميائية الحساسة للضوء معروفة آنذاك، والصورة الناتجة كانت أشبه بتخطيطات أولية للرسوم ، وكانت آلة التصوير في بادئ الأمر تكفي لاحتواء رجل بداخلها وتم بعد ذلك تصغيرها تدريجيا ثم أُضيف لها نوع من الزجاج المسمّى الزجاج المصنفر *graound glass* وبذلك أمكن رؤية صورة الجسم المقابل للآلة، وفي بداية القرن التاسع عشر قام توماس وغوود بوضع ألواح سالبة وذلك بتغطيس قطعة ورق في محلول نترات الفضة ثم ألصقها بقطعة زجاجية عليها رسم معين وقام بعد ذلك بتعريضها للضوء ولاحظ بأن معظم الرسم الذي على القطعة الزجاجية يُطبَع على الورقة المغطَّسة في محلول نترات الفضة وحاول بعد ذلك رفع قطعة ورقية أخرى معادلة بنفس الطريقة داخل آلة التصوير ليقوم بتسجيل صورة عليها ولكن نترات الفضة لم تكن حساسة للضوء بدرجة كافية ولم يستطع الاحتفاظ بالصورة السابقة المتكونة إذ لم يكن محلول التثبيت قد أُكتشِف بعد.

وفي عام 1826م قام جوزيف ناسبور بإنتاج لوح حساس للضوء باستطاعته تسجيل صورة كامنة يمكن إظهارها فيما بعد كيميائيا واكتشف أيضا محلولا بإمكانه الحفاظ على الصورة بعد إظهارها وهو محلول التثبيت، وقام بصنع آلة تصوير ذات منفاخ شبيهة بآلة الأكورديون الموسيقية تتضمن حدقة متعددة الفتحات، وبهدف مراقبة تَكوُّن الصورة على اللوح الحساس، استخدم ثقبا صغيرا في جسم آلة التصوير في حالات التعرّض الضوئي الطويلة وهو ما اعتمد عليه فيما بعد هنري فوكس تالبوت ، وقد نشر ناسبور

1- ينظر:عبد الباسط سلمان.سحر التصوير- فن وإعلام.الدار الثقافية للنشر.القاهرة.دت.ص 51.52

أبحاثه في صحيفة التايمز taims مع صورة التقطها بنفسه من نافذة غرفته المظلمة في بيته، وقد استغرقت عملية التعرض الضوئي ثماني دقائق لأن الحساسية للضوء كانت قليلة ومع ذلك فقد استطاع أن يُقدِّم صورة موجبة.(67)

وأصبح اللوح الحسّاس الجاف هاجس الصناعيين وأصبح يُنتَج بكميات كبيرة إضافة إلى عملية إظهار وتثبيت ومن ثم طبع أعمال المصورين، وغدت هذه العملية تتم على مستوًى جماهيري واسع، وفي عام 1888م قدّم جورج ايستمان كوداك أشهر آلة تصوير آنذاك وعرفت باسم *Kodak* التي صنعها بنفسه، حيث بدأ عمله كهاوٍ للتصوير ثم صانعاً للّوح الحساس وآلات التصوير في نيويورك، وكانت آلته تلك عبارة عن صندوق صغير يُحمل باليد يتم تحميلها بفيلم طويل وبشكل ملفوف على بكرة، فيمكن التقاط مئة صورة به ومُغطى بطبقة من الغيلاتين و البروميد وبعد التصوير تُرسل آلة التصوير بكاملها للمصنع حيث يتم تحميلها بآخر جديد غيرُ مَعرَّض للضوء ويتم إعادتها لصاحبها ، وتتم بعد ذلك عمليات الإظهار والتثبيت والطبع ، وفي العام 1889م قدم كوداك فيلمه المصنَّع من السليلوز هذه المادة التي تم اختراعها من قبل الكسندر باركرز سنة 1861م وبذلك أصبح بالإمكان تعامل الهواة مع الفيلم.(68)

1- ينظر:م س.ص53

2.2.2 الكاميرا السينمائية:

وهي الآلة التي تجسد السينما من خلال تعريض شريط التصوير إلى الضوء المركّز خلال فواصل قصيرة ومنتظمة عادة 24 كادر صورة في الثانية، اشتقَّت اللغة الإنكليزية كلمة *camera* من الكلمة اللاتينية عينها *camera*التي تعني حجرة مقوّسة، وهذه الكلمة اللاتينية مشتقة بدورها من الكلمة اليونانية *kamara* التي تشير إلى أيِّ شيء مزود بغطاء مقوس أو منحن، ويفيد قاموس أكسفورد للّغة الإنكليزية بأنّ هذه الكلمة كانت تُستخدم فقط كمفردة لاتينية أو ككلمة غريبة إلى أن جرى تعديلها واستخدامها عموماً عند ابتكار التصوير الضوئي في القرن التاسع عشر.

سُجِّل أوَّل استعمال للمعنى الحديث لتلك الكلمة في 1844م: "إنتاج صور باستعمال الكاميرا"، هذه الكلمة هي اختصار camera obscura"الغرفة المظلمة" المخصّصة لتظهير الصور الفوتوغرافية، وكما ورد في مسرحية تريستان شاندي سنة 1793 : "سيرسم لك الآخرون صورة بواسطة الكاميرا".

أما الكاميرات الأولى المصممة لالتقاط الصور المتحركة: آلة التصوير Cinématographe الخاصة بالأخوين لوميير وآلة التصوير"كينيتوغراف" kinetograph التي ابتكرها توماس إديسون والتي جمعت وظائف كل من الكاميرا وآلة عرض الصور على الشاشة ضمن جهاز واحد، ولكن معظم النماذج اللاحقة، بغض النظر عن التعديلات المضافة على هيكلها، لم تُستعمل سوى لتصوير الصور المتحركة، ومن عشرات المصطلحات المرتبطة بتاريخ "الكاميرا" وتقنياتها وصيانتها وجوانبها الجمالية نذكر: camera angle :" زاوية الكاميرا "ويشير هذا

1- م س.ص 55

المصطلح إلى المنظور الذي تصور الكاميرا من خلاله جسم أو مادة معينة أو الصورة الناتجة عن عملية التصوير.([69])

ومن أهم وضعيات تصوير الكاميرا هناك الوضعية الأمامية باتجاه المادة التي يجري تصويرها، والموازية للأفق وبارتفاع خمسة أو ستة أقدام تقريباً وهي حالة تقريبية لما يمكن أن يقع عليه بصر شخص بالغ معتدل القوام في حالة الوقوف، وفي المصطلحات العملية يمكن تعريف هذه الكلمة بأنها الصورة الناتجة عن آلة تصوير 35 ملم تعمل على ارتفاع بمستوى الكتف، وأيُّ وضعية للكاميرا بارتفاع أقل من ذلك سينتج عنه زاوية منخفضة أو شديدة الانخفاض، وإذا كانت وضعية التصوير أعلى من المستويين المذكورين، ستكون النتيجة زاوية مرتفعة أو شديدة الارتفاع، وهكذا دواليك.

وتفيد بعض المؤلفات التي تتناول أساليب التصوير بأن هناك زوايا معينة للكاميرا تنطوي على معنى حقيقي متأصل أو جو يرتبط بالمشاعر، فعلى سبيل المثال يمكن للقطة مأخوذة بزاوية مرتفعة أن تهيمن أو تطغى على الموضوع الذي يجري تصويره، بينما يظهر هذا الموضوع في اللقطة المأخوذة بزاوية منخفضة وكأنه خائف من شيء ما، أما dutch angle "الزاوية الهولندية" التي تتميز بانحراف حاد باتجاه الأعلى أو الجانبين، فإنها تولد شعوراً بالقلق أو عدم الاستقرار الدرامي، وقد يكون هذا التفسير صحيحاً نوعاً ما، إلا أن المعنى الذي تنطوي عليه أية لقطة يعتمد على نواحٍ عديدة أكثر من مجرد الوضعية المادية لزاوية الكاميرا ، وCamera body: الجهاز أو الجزء المركزي للكاميرا بمعزل عن المخزن الذي يحتوي على شريط التصوير والعدسة وغيرها من الملحقات المرتبطة أصلاً بالكاميرا؛ camera boom: ذراع متنقل تثبت عليه الكاميرا يسمح بالتصوير من زوايا عديدة،

1- ينظر:ماري غورنو.معجم المصطلحات السينمائية.تر:فائزبشور.وزارة الثقافة.دمشق2007.ص32

camera car: مركبة و غالباً تكون شاحنة وليست سيارة عادية كما يشير المصطلح مجهزة لحمل الكاميرات والمصورين من أجل لقطات المتابعة، camera crew: فريق صغير من الفنيين يُشار إليه عموماً بـ cameramen "المصورون" يعملون مع مدير التصوير، يتألف هذا الفريق في الإنتاجات السينمائية الكبيرة من: camera operator أو operator cameraman أو operator مشغل الكاميرا، وهو الشخص الذي يكون في بعض الأعمال السينمائية مشغل الكاميرا والمصور في آن واحد ويُشار إليه بـ director of photography "مدير التصوير" وتنحصر مهمته في الإدارة المباشرة للكاميرا والتعامل معها، focus puller :وهو المساعد الأول لمدير التصوير الذي يحافظ على حدّة الصورة أثناء حركة الكاميرا من خلال معاينة تركيز العدسة بالنسبة للمسافات التي تفصلها عن الموضوع الذي يجري تصويره، كما يتولى هذا الفني مهمة تبديل المخازن المحتوية على شرائط التصوير و clapper loader :وهو المساعد الثاني لمدير التصوير الذي يحرك لوحي الكلاكيت في بداية كل لقطة ويعمل على وضع أفلام التصوير داخل مخازن شرائط التصوير الملحقة بالكاميرا، كما يُسجل هذا الفني الملاحظات حول اللقطات التي يتم تصويرها، بالإضافة إلى grip وهو فنّي معدات التصوير المتخصص بالمنصات والسكك ، وعادة ما يتمتع هذا الفني ببنية جسدية قوية تمكنه من تحريك المنصة التي تحمل الكاميرا بالإضافة إلى تنفيذ مهام أخرى تتطلب الجهد العضلي، ويقال بأن مصطلح grip قد رافق ظهور السينما منذ أيامها الأولى حين كانت هذه الوظيفة تتطلب مرافقة المصور أو مدير التصوير أثناء التصوير في الظروف المحفوفة بالمخاطر، ومن الجدير بالذكر أن الإنتاجات السينمائية الكبيرة تستخدم أيضاً مصوراً فوتوغرافياً يتولى التقاط الصور الفوتوغرافية الدعائية للفيلم الذي يكون قيد الإنتاج.([70])

1- ينظر: أحمد كامل مرسي . مجدي وهبة. معجم الفن السينمائي.م س.ص87

وهناك نوعان من الكاميرات المستخدمة، النوع الأول هو الكاميرات اليدوية والنوع الثاني هو الكاميرات الأوتوماتيكية أو ما يعرف بمصطلح صوب والتقط الصورة Point-and-Shoot ويختلف النوعان في الطريقة التي يرى بها المصور المشهد، ففي الكاميرات الأتوماتيكية يعمل المنظار عمل نافذة خارجية في الكاميرا حيث يكون مسار الضوء الذي يعطى صورة المشهد عبر المنظار مختلف عن مسار الضوء الذي يسقط على العدسة ومن ثم على الفيلم، لذا فإن المنظار في هذا النوع يعطي صورة تقريبية للمشهد الذي سيتم تصويره على الفيلم، ولكن في نوع الكاميرات اليدوي يكون المسار الضوئي الذي يعطي صورة المشهد عبر المنظار هو نفسه الذي جمعته عدسة الكاميرا ليسقط على الفيلم بمجرد الضغط على زر تحريك الغالق، ولا يمكن أن يتم تسجيل الصورة على الفيلم السينمائي الموجود بآلة التصوير بشكل دقيق إلا إذا تأكد المصور من أن الضبط البؤري للعدسة قد تم على أكمل وجه، ويتم هذا الضبط إما بقياس المسافة من العدسة وحتى الموضوع المصور، وإما أن يرى الصورة ويضبطها بالشكل الذي يريد أن تُسجل به على الفيلم، لذلك فإن نظام الرؤية هو الكيفية التي يرى بها المصور ما يصوره، ففي الكاميرا القديمة كان يتم تركيب محدد الرؤية Viewfinderمنفصلا بالقرب من عدسة التصوير، ليضبط حتى يرى المصور المنظر الذي تلتقطه العدسة Offset viewing system، وكان هذا يسبب مشكلة الزاوية التي تظهر في محدد الرؤية فهي تختلف عن زاوية العدسة نفسها، حيث لا يُظهر محدد الرؤية بشكل دقيق ما تلتقطه العدسة، أما كاميرا التصوير الاحترافية اليوم، فتستخدم محددات الرؤية العاكسة Reflex viewing system والتي تتيح للمصور رؤية ما ما يريد تصويره بالضبط.([71])

1- ينظر: م س.ص89

وتوجد على الغالق مرآة في الأجزاء المصمتة منه، وحين يتم فتح الغالق تنتقل الصورة من العدسة إلى الفيلم، وحين يتم إغلاقها تنعكس الصورة من المرآة على أرضية زجاجية Ground glass وحينئذ يستطيع المصور رؤية الكادر بشكل دقيق من خلال النظر إلى هذه الأرضية الزجاجية في محدد الرؤية Viewfinder ، ونقطة الضعف الوحيدة في هذا النظام هي أن صورة محدد الرؤية التي يراها المصور تومض كلما تحركت المرآة من مكانها، وعلى الرغم من هذا فإن الصورة تظهر صافية وتَعرض بالضبط ما تم تسجيله على الفيلم من حيث التكوين والضبط البؤري.([72])

3.2.2 اختراع السينما :

رغم أن اكتشاف التصوير الضوئي كان انجازا كبيرا إلا أن تحريك الصورة الثابتة كان هدف كثير من المخترعين، فقد عمد الفرنسي غوزيه أنطوان بلاتو في العام 1831م إلى اختراع الفيناكيستوسكوب *phenakistosco* وهو اسطوانة معدنية بها فتحات مرسوم عليها سلسلة من الرسوم لحركة ما، وأمامها أسطوانة أخرى عليها مرآة، وعند دوران الأسطوانة الأولى والنظر من الفتحات إلى الأسطوانة المرآة تشاهد الرسوم تتداخل مع بعضها مع حركة الدوران وتحقق حركة كاملة، وفي العام 1834م اخترع الإنكليزي وليم هورنر william horner جهازا أطلق عليه اسم الزويتروب zoetrope وقد عرف أيضا باسم "عجلة الحياة wheel of life حيث استخدمت سلاسل متتابعة من الرسوم يتم تدويرها يدويا ورؤيتها من خلال شقوق طويلة بمثابة فتحات.([73])

1- ينظر: م س.ص 91

2- ينظر:جورج سادول.تاريخ السينما في العالم.تر:ابراهيم الكيلاني و فايزكم نقش.منشورات البحر المتوسط و منشورات عويدات.بيروت باريس.1968.ص20.19

وفي العام1872م طُلب من ادوارد مايبردج حلّ نزاع حول ما إذا كان الحصان يرتفع بقوائمه الأربع معا عن الأرض أثناء العدو، فالتقط مجموعة من الصور المتتالية، ولم ينجح في محاولته الأولى ذلك أن الكاميرا لم تتمكن من التقاط الصور التي يريدها، وأخيرا تمكن عام 1878م من التقاط أربعة وعشرين صورة ثابتة أثناء السباق، وربط الصور عبر أسلاك وضعها في الكاميرا، ومع انطلاق الحصان يطلق السلك الصور المتعاقبة للحصول على مجموعة من صور الحصان في عدة أوضاع، وأثبتت هذه الصور أن الحصان يرفع قوائمه الأربع كاملة عن الأرض في آن واحد أثناء العدو.([74])

ورتّب مايبريدج هذه الصور ضمن سلسلة عند عرضها أمام الجمهور فخلقت لديه إحساسا بأنها تتحرك وسرعان ما أدرك مايبريدج أنه أثار الفضول بما فعله، فراح يعرض صوره المتحركة، وقد شاهد إديسون عرضه فحاول تطويره فاخترع كاميرا "كينتوغراف" في العام 1889م مستخدماً اختراع جورج إيستمان للفيلم الخام السيلولويد مقاس35ملم أو"كوداك1"في نفس السنة، وهو الخام الذي تُصوَّر عليه الأفلام حتى اليوم، واستخدم إديسون اختراع وليم ديكسون - الذي كان يعمل في شركته -لجهاز"كينتوفونوغراف" الذي حقق التزامن بين الصوت والصورة في نفس السنة أيضا، ليخترع إديسون آلة العرض "كينتوسكوب" وينتج أول أفلامه عام1891م، والذي أخرجه وليم ديكسون بمفهوم الإخراج الذي تبلور بعد ذلك، ولكن المؤرخين كان لهم مأخذ واحد هو أهم ما نفى عنه صفة السبق، ففي عام 1895م في مصانع شركة لوميير في ليون بفرنسا اخترع الأخوان الفرنسيان أوغست لوميير ولويس لوميير*جهاز "سينماتوغراف"، والاختلاف بين اختراع إديسون في نيويورك عام 1891م واختراع الأخوين لوميير في ليون عام 1895م أن "كينتوفونوغراف إديسون" كان

1- ينظر:م س.ص20

*- من المصادفات اللغوية أن كلمة لوميير الفرنسية تعني الضوء.

نظاماً مكوناً من ثلاثة أجهزة هي كاميرا "الكينتوغراف" للتصوير، وآلة "كينتوسكوب" للعرض وجهاز لطبع الأفلام، أمَّا "السينماتوغراف" فكانت جهازاً واحداً خفيف الوزن يصور ويطبع ويعرض، والأهم من ذلك أن نظام إديسون كان يعرض لفرد واحد يرى الفيلم من ثقب صغير، أما نظام لوميير فكان يعرض الأفلام على شاشة كبيرة أمام الجمهور.([75])


الأخوان لوميير

وقد اتفق النقاد ومؤرخو السينما أن التاريخ الرسمي لميلاد السينما هو العرض الأول لأفلام"السينماتوغراف"يوم28ديسمبر1895مفي مقهى"المقهى الكبير" في باريس، وقد شاهد المتفرجون في ذلك العرض عشرة أفلام طول كل منها لا يتجاوز الخمسين قدما ويستغرق عرضه دقيقة أو دقيقتان، وقد كانت تلك الأفلام تحمل طابعا إخباريا يُسجِّل أحداثا واقعية عادية، وكان من بين تلك الأفلام "ساعة الغداء" وفيلم "وصول القطار" وهو يسجل لحظة وصول القطار إلى إحدى المحطات في باريس، وقد حدث أن فزع المشاهدون وهم يرون القطار يقترب منهم فتركوا أماكنهم وهربوا، وهو نفس رد الفعل الذي حدث في نيويورك حين تم عرض الأمواج وهي تتكسر على الشاطئ.(2)

- جورج ميليه:

وقد كان واحدا ممن حضروا العرض الأول لأفلام الأخوين لوميير في المقهى الكبير ، ويبدو أنه كان مشاهدا يلبس قبعة من لديه خلفية فنية تركزت تحديدا في تخصصه في عرض الألعاب السحرية، فراح يصور

1- ينظر: م س.ص27

2- ينظر:محمود سامي عطا الله.السينما شابة عمرها مائة عام.مجلة العربي.العدد439.الكويت .يونيو1995.ص63

أفلاما تشبه أفلام الأخوين ولكن الجمهور تجاوز مرحلة الانبهار بالصورة المتحركة داخل الكادر السينمائي وأصبح يتساءل عن جدوى السينماتوغراف، وهو السؤال الذي شكل تحديا لدى كل السينمائيين حينذاك، ولكن جورج ميليه كان أكثرهم حرصا على البحث عن فائدة الصورة المتحركة.(76)


جورج ميليه

فقام ميليه بافتتاح دار سينمائية هي الأولى في التاريخ ليعرض فيها أفلام إديسون وديكسون وأفلام الأخوين لوميير، وحاول أن يصوّر فيلمه الأول بنفسه، وبعد محاولات جادّة تمكن في عام 1896م من تصوير أول أفلامه، ورغم الأفلام التي أنتجها في بداياته والتي كانت تبدو مماثلة لما سبقها من الأفلام التي اتّسمت بالتسجيل الواقعي للحياة اليومية دون تحديد فكرة محددة، إلا أنه تمكن من وضع النواة الأولى لما عُرِف فيما بعد بالانطباعية والتي اختلفت تماما عن الواقعية التي اتسمت وما زالت بها السينما، وقد استطاع أن يصوغ جميع أفكاره التي ظهرت في أفلامه السابقة مثل "سندريلا" وفيلم "السيدة المختفية"، ليتمكن من خلق صورة سينمائية مليئة بالحيل البصرية والمؤثرات الصوتية معتمدا على أسلوب العرض المسرحي، مستفيدا من تجربته الغنية بالمسرح، واستفاد من خبراته الخاصة في هذا المجال ليؤسس قاعدة للفيلم الروائي من خلال استثماره لآلة التصوير بوضعه فكرة الفيلم وسرد الأحداث بأسلوب قصصي مُصوَّر، يقول ميليه إنه اكتشف ما يسمى بـ"خدعة التوقف" مصادفة حين كان يصور مشهداً لشارع مزدحم بالسيارات والمارة في باريس، وأثناء التصوير تعطلت الكاميرا عن العمل، فقام المصور بإصلاحها وتم استئناف التصوير دون تغيير وضعية الكاميرا، و أثناء عملية المونتاج لاحظ ميليه شيئاً غريباً، السيارات كانت تتحول فجأة إلى حافلات كبيرة

1- ينظر:جورج سادول.تاريخ السينما في العالم.م س.ص36.37

الحجم، والنساء يتحولن إلى رجال، ورجل يمشى جهة اليمين ليتحول فجأة إلى جهة اليسار، فعلم أنه اكتشف تقنية جديدة سُمّيت "حيلة التوقف" Stop Trick وهى المحاولة التي سُجِّلت باسمه، ليتمكن من وضع صورة عامة عن المونتاج بأبسط أشكاله في فيلمه " السيدة المختفية "، ليخرج فيلم " رحلة إلى القمر"سنة 1902م، والفيلم مقتبس عن رواية "من الأرض إلى القمر" للكاتب الإنكليزي غول فيرن، وهو أوّل أفلام الخيال العلمي في تاريخ السينما، ويصور الفيلم قصة مجموعة من العلماء صعدوا إلى القمر في مركبة فضائية ودارت بينهم وبين سكان القمر معارك وتم أسرهم وفى النهاية استطاعوا الهرب والعودة إلى الأرض سالمين ليتم استقبالهم وتكريمهم.(77)

- دافيد وارك غريفيث :

لم يكن هناك ما يُسمّى بالمخرج السينمائي قبل غريفيث، فقد كان من يصنع الفيلم هو المصور عادة، وكان هو الذي يعطي التوجيهات، فلم يكن أكثر من شرطي مرور، فقد كان يقف في مكان معين ثم يأمر الآخرين بما يطلبه منهم أو يأمرهم بالتوقف عن العمل والحركة أو أن يمشوا إلى اليمين أو يتجهوا إلى اليسار وكان يصور كل شيء،كانت هذه العملية عملية ميكانيكية مجردة من أي فكرة أو فن سينمائي.

ورغم أن الظهور الأوضح للمونتاج كان على يد جورج ميليه وادوين بورتر الذي ابتكر ما يسمّى "المونتاج المتوازي" وهو تصوير حدثين مختلفي المكان في زمان واحد، إلّا أن غريفيث ساهم في تطوير الصورة والصيغة العامة للمونتاج في أفلامه، كما ابتكر الكثير من الخصائص التي أصبحت أساس الفيلم السينمائي، كتحريك الكاميرا التي كانت تثبت في مكان واحد، والاستفادة المثلى من الإضاءة واستخدام المونتاج

1- ينظر:م س.ص40.48.49

بطريقة أكثر تأثيرا في العمل السينمائي، كما أنه استطاع أن يخلق لغة سينمائية تمكنه من تفسير ما يريد إيصاله بدون أن يضطر إلى كتابته على الشاشة كما كان شائعا في الأفلام الصامتة آنذاك، وذلك حين ابتكر نوعا من الدلالة التي يستطيع أن يفهمها المشاهد حال متابعته أحداث الفيلم، فجسّد ذلك كله حين أخرج فيلم"مولد أمة" عام1915([78])،حيث استفاد فيه من جميع الخصائص والمميزات التي ابتكرها في أفلامه القصيرة السابقة واستطاع أن يجمعها ليخرج أول فيلم روائي أمريكي طويل.

ويتناول العمل في ثلاث ساعات الحرب الأهلية الأمريكية بين الجنوب والشمال، من خلال أسرتين مُتحابتين هُما "ستونمان" من الشمال و"كاميرون" من الجنوب، تؤثّر فيهما الحرب إلى درجة العداء ، خاصة حين ينضم الابن الأكبر لعائلة كاميرون لعُصبة "كوكلوكس" المناهضة لتحرير السود، وقد اعْتُبِرَ الفيلم، رغم أهميته السينمائية، نموذجاً لقدرة السينما على تصدير الكراهية، وبثٍّ روح العنصرية والتعصب من خلال كثير من المشاهد العنصرية نحو المشهد الذي يقوم فيه رجل أمريكي أبيض بإنقاذ فتاة من يد زنجي يُريد اغتصابها مما نتج عنه بعد عرضه مباشرةً قيام رجل أبيض بقتل مُراهق أسود بعد مُشاهدته للفيلم، بل إن عُصبة "كوكلوكس" قد بدأت في تجميع نفسها من جديد، واعتمد مؤسسوها على الفيلم لتجنيد الشباب البيض من أجل الانضمام إليها، مما كان قد أنذر بحربٍ عرقية جديدة.([79])

ورغم ذلك فإن إنتاج الفيلم قد أدى إلى ظهور موجة واضحة في الولايات المتحدة تدعو إلى المساواة ونبذ العنصرية، ولعل آثار الفيلم السلبية في غالبها دفعت غريفيث إلى تقديم فيلمه "التعصُّب" بعدها بعامٍ

1- ينظر:محمود سامي عطا الله.السينما شابة عمرها مائة عام.م س.ص64

2- ينظر: جورج سادول.تاريخ السينما في العالم.م س.ص 137.136

والذي يقدم فيه رؤية مغايرة تنبذ العنف والعنصرية، قبل أن يقدم عام 1919م فيلم "براعم مكسورة" والذي يتناول فيه علاقة حُب تجمع رجلا وامرأة من عرقين مُختلفين، وقد شكّلت طريقة غريفث في الإخراج تخوفا من قبل المنتجين الذين رأوا أن أسلوبه يختلف اختلافا جذريا عما ألفه الجمهور، وقد ردّ على مخاوفهم بقوله أن ديكنز كان يكتب رواياته بالطريقة نفسها التي أستعملها، فأفلامي مصنوعة من الصور وكتاباته مجموعة كلمات.(80)

وقد أضاف غريفث بأفلامه إلى فن السينما مجموعة من العناصر التي شكلت تقنيات سينمائية فيما بعد ومن أهم تلك العناصر:(81)

- تطويره للمونتاج المتوازي الذي ابتكره ادوين بورتر في فيلم يوميات رجل مطافئ أمريكي.
- ابتكاره لصيغة الفعل الزمني الفلاش باك والفلاش فيوتشر.
- إعلانه أن الوحدة الأساسية في الفيلم السينمائي هي اللقطة بدل المشهد.
- إبتكاره للمونتاج اللازمة وهو المشهد الذي يتكرر بين القصص الأربعة في فيلم التعصب .
- إكتشافه للقطة الكبيرة التي شكلت الفارق بين الأداء المسرحي والسينمائي من خلال التعبير البسيكولوجي على وجه الممثل.

4.2.2.تطور التقنية السينمائية:

- الصّوت السينمائي:

1- ينظر: م ن.ص139

2- ينظر: علي أبو شادي.لغة السينما.منشورات وزارة الثقافة.المؤسسة العامة للسينما.دمشق.2006.ص209.210

الصّوت هو ذبذبات تنتقل عبر الأثير أو عبر الماء أو عبر أي مادة صُلبة إلى الأذن، ويأتي الصوت الذي نسمعه في الطبيعة من كل مكان، وليس من مكان واحد ، كما هو الحال في المرئي، بمخروطيات أو حقل للرؤية، بل يمكننا سماع ما يدور أمامنا وخلفنا وفي كل اتجاه، ولكي نسمع صوتا ما كمرور قطار أو بكاء طفل مثلا..على هذا الشيء أن يصدر صوتا ، أما إذا كان صامتا فلا يمكننا حينئذ إدراكه، ففي المجال السمعي تحتاج الأشياء التي ندركها إلى إنتاج ظاهرتها الفيزيائية في الإدراك، كما أن عليها أن تفعل شيئا ما أو أن تُحدِث ضجيجا، فالصوت كلٌّ متكامل، وبخلاف الصورة نستطيع سماع صوت ما دون الحاجة إلى معرفة من أين جاء، أو مَن وما أصدره وكيف، فالصورة هي لباس الشيء تلتصق به كالجلد، في حين أن الصوت وبمجرد إرساله يكتسب حرية، فينتشر في كل مكان.[82]

ويتم خلق الصوت وتسجيله وإعادة إنتاجه بشكل متكامل في الفيلم، ويتميز شريط الصوت بأنه أكثر تعقيدا من شريط الصورة ويتألف من مكونات ثلاثة هي الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى، وقد سبق لإديسون الذي يُنسب إليه اختراع الحاكي"الفونوغراف"محاولة استخدام الصوت في الفيلم السينمائي عن طريق تشغيل الحاكي بشكل متوازٍ مع آلة العرض، لكنه لم يحقق النجاح المطلوب، لتنتقل السينما الصامتة في نهاية العشرينيات بوسائل تقنية جديدة إلى السينما الناطقة ولتخلق عالماً أكثر واقعية، إلا أن هذا الانتقال وضع أمام صناع الأفلام خيارات وإمكانات تعبير مجهولة، خصوصاً وأن السينما الصامتة كانت قد قطعت شوطاً كبيراً في ابتكار وسائل تعبير سردية بديلة عن الأصوات.

1- voir:Michel Chion.l'audio-vision.son et image au cinèma.Nathan Universitaire.Paris.1990.p35

ويعتبر البعض أن السينما صورةٌ توحي من خلال القيمة البصرية بكل المضامين والأفكار، وما الصوت إلاّ عاملٌ ثانوي أو لا قيمة له قياسا بالصورة، بل قد أقلق ظهور الصوت كثيرا من السينمائيين مثل "شارلي شابلن" والمخرج الياباني أكيرا كيروساوا الذي رأى أن الصوت السينمائي إضافةٌ تُضعف تأثير الصورة مرتين أو ثلاث ، وقال ميخائيل روم :" أننا نعاني من مرحلة الإعجاب الزائد عن حده بالكلمة، ولقد توقفنا عن اقتصاد الكلمات وأصبحت شخصيات الممثلين عندنا ثرثارة ، بل وأحيانا يتم نقل الفيلم كله إلى مجال الكلام المحكي.." وقد فهم فيما بعد أن من اعترض على وجود الصوت داخل الفيلم السينمائي لم يرفضه كلّه وإنما رفض هيمنة الصوت على الصورة، فيقول ميخائيل روم :"إن الجزء المرئي من السينما يجب أن يكون ..ليس قويا مثل الجزء المسموع وحسب، بل و عليه أن يكون أقوى بكثير..إن السينما هي وسيلة للفرجة وليست وسيلة للإصغاء."(83)

ولكنّ السينما انعكاسٌ للواقع، وهذا الواقع يجمع المرئي والمسموع، ولذلك فإن قيمة الصوت لا تقلّ أهمية عن قيمة الصورة فللصوت تأثير على الإنسان في بعض الأحيان أكثر من الصورة لأننا نرى وفق زاوية 180درجة بينما نسمع بدرجة 360.

وقد كانت محاولات إضافة الصوت إلى الفيلم السينمائي قد راودت الكثير من المخترعين حتى تستكمل بذلك السينما جوانبها الفنية، فإديسون اكتشف في العام 1877م كيفية تسجيل الصوت ثم إذاعته من جديد بواسطة الفونوغراف، وقد كان نجاح الفونوغراف هو الذي أوحى إليه بفكرة إضافة الصورة المتحركة إلى

1- voir :Maxime Scheinfeigel.la dimonsion sonore.l'ètat des lieux.des origine à nos iours.in CinèmaAction.dossiers rèunis par :Jaque Kermabon.les thèories du cinèma aujourd'hui.Cerf.Cfpj.france.1988.p120

الصوت فاخترع الكينوسكوب في عام1891م وهي آلة عرض من خلال ثقوب يمكن بواسطتها عرض الصور المتحركة على شخص واحد في وقت واحد وأمكن بعد ذلك الجمع بين الكينوسكوب والفونوغراف لصنع "الكيتوفون"([84]،وهناك بعض الآراء التي انقسمت لما يمكن أن نسميها آراء السينما الصامتة والسينما الناطقة هذه الآراء تدّعي بأن الصوت وُجد في الفيلم منذ ولادته ولا وجود للفيلم الصامت من خلال قولهم أن الفيلم كان يُعرض بمصاحبة قطع موسيقية يعزفها عازف أو فرقة حيث يشير أرثر نايت أنه كان هناك نوع من الصوت يصاحب العرض فقد كان هنالك عازف أو فرقة موسيقية أو اسطوانات تقدم قطعا موسيقية تناسب المشاهد المعروضة على الشاشة حيث كان لهذه الموسيقى المصاحبة للفيلم وظيفتان الأولى تهيئة موسيقى مناسبة لمشاهد الفيلم والثانية هي تغطية الأصوات الصادرة من أجهزه العرض ومن المقاعد ومن المتفرجين أنفسهم، ويشترك في الرأي مع أرثر نايت كثير من السينمائيين الذين يرون أنه لم يكن هنالك فيلم صامت إذ أن كل الأفلام تقريبا قبل عام 1927م كانت تصاحب بنوع من الموسيقى ففي مسارح المدن الكبرى ، كانت فرقة كاملة للاوركسترا تهيئ الجو اللازم كخلفية للمرئيات.([85]

والواقع أن الرأيين افترضا وجود الصوت في الفيلم الصامت من خلال الاستخدام الوظيفي لعزف الموسيقى وتهيئة جو العرض وهو بالتالي لا يعطي مبرّرا مقنعا لافتراض وجود صوت في الفيلم الصامت لكون هذا العزف لا يكون بالضرورة متوافقا مع الحالة الدرامية إلا ما كان مُؤلّفا خصّيصًا للفيلم ولغرض عزفه أثناء العرض .

1- voir: Maxime Scheinfeigel.op.cit.p121
2-voir :Ibid.p135

وأصبحت السينما بعدما كانت تكتفي بالحركة، لغةً سمعبصرية يحتل فيها العنصر الصوتي المشكّل من ثلاثة عناصر: الحوار، الضجيج والموسيقى، أصبح لها أهمية كبيرة تضاهي أهمية الجانب المرئي من الصورة الفيلمية، لكن خلال ثلاثين سنة من تاريخها وحتى سنة1927م كانت السينما صامتة حيث أمكن إيجاد إجراءات بصرية لإثارة الصوت:([86])

✓كانت كلمات الحوارات مكتوبة على كرتونات carton تُوضع ما بين اللقطات، أمّا أفكار الشخصيات فقد كانت تُوضع في الصورة على شكل طباعة فوقية.

✓الضجيج المهم لفهم القصة كان يُشار إليه عامّة من خلال منظر كبير للأشياء:جرس، إناء يتكسر، منبه يرن، ديك يصيح..

✓ أمّا الموسيقى فكانت تُؤدّى في نفس القاعة وفي نفس وقت العرض، من خلال البيانو أو أوركيسترا يكون أداؤها متزامنا مع أحداث القصة، ويخصص لكل مشهد من المشاهد الموسيقى المناسبة التي تخدم المعنى: الحب، الخوف، المطاردة، الحزن..

وقد غيّر مجيء الصوت من جمالية السينما، فقد سمح الاستعمال المباشر للصوت في الحوار بأداءٍ أكثر طبيعية، حيث كان الممثلون في السينما الصامتة يضطرون إلى الأداء التعبيري المبالغ فيه، ويدعم الصوت انطباع الواقع في الفيلم بما أن المتفرج أصبح يشاهد ويسمع، يشبه في ذلك عالم الواقع، فشريط الصوت يُعتبر بمثابة استمرارية لشريط الصور، الذي يكون عادةً مقسما من خلال تتابع اللقطات، فالأصوات الرّاوية تسهل التلاعب بالزمن في السرد عند مزجها في زمن واحد، كما أنها تلعب دورا كبيرا في اقتصاد الوصلات

1 - op.cit.p141

والانتقالات،حيث إنها تُسرّع إيقاع الصور، وبذلك تزيد إمكانية مشاركة المتفرج،كما يمكن للسينما الناطقة - من خلال التباين- استعمال الصمت للدلالة على لحظات الضغط الدرامي كالقلق أو الترقب.. وبذلك فإن ثنائية الصورة والصوت تسمح بقدر كبير من الإيحاءات والدلالات الرمزية والدرامية والتي تشكل أحد أسس التعبير السينمائي.([87])

وبداية من العام 1925م كانت الأوضاع مناسبة للانتقال بالسينما إلى مرحلة النطق ، وما ساعدها على ذلك هو تغيير الوسيلة الصوتية المستعملة آنذاك من خلال التكبير الكهربائي للصوت بدلا من التكبير الميكانيكي- السمعي ،حيث أصبح بالإمكان تعميم الصوت في قاعة تضم 1500متفرج بمكبر ذو مصابيح ومكبر صوت ذو غرفة ضغط ، وفي السادس من أكتوبر من عام 1927م قدّمت شركة "الإخوة وارنر" أوّل فيلم يضم حوارا ناطقا بعنوان "مغني الجاز"، وقد شكل هذا الفيلم بداية ولادة السينما الناطقة وانتهاء عصر الفيلم الصامت.

- المونتاج السينمائي:

والمونتاج كلمة معربة، تُكتب باللّغة الفرنسية Montage وهي باللّغة الانكليزية Editing وتعني اختيار مشاهد مصورة بالشريط السينمائي وترتيبها([88])،وهو أيضا ترتيب اللقطات وضمّها إلى شريط الصوت([89])، وقد ترجمها المشارقة فوضعوا لها مصطلح التوليف وهو مشتق لغة من فعل أَلَّف، ونقول: ألّف الشيء، أي

1-voir :Ibid.p143

1- سهيل ادريس.المنهل قاموس فرنسي عربي.دار الآداب.بيروت.ط19.1998.ص797

2- ينظر:ألبرت فولتون.السينما آلة وفن.تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل.مكتبة مصر.القاهرة.ط1.1958.ص21

وصل بعضه ببعض، وترجمها المغاربة فوضعوا لها مصطلحا آخر يقترب من المعنى الأول أو يتطابق معه هو التركيب، ونقول ركَّب الشيء أي وضع بعضه على بعض.([90])

ويُعنى فن المونتاج السينمائي بتجميع اللقطات الفيلمية المصورة في نسق واحد، بحيث يكوِّن هذا النسق سردا سينمائيا يقول حكاية ما أو يُوصل معلومة معينة نقرأها بصريا، فأبسط توضيح لماهية المونتاج السينمائي يأتي من خلال أن لقطات الفيلم الواحد لا يتم تصويرها بالترتيب الذي تظهر عليه في النسخة السينمائية النهائية من الفيلم التي يتم عرضها، وإنما تُصوّر متفرقة، ويتم بعد ذلك تجميعها وفقا للسيناريو التقني المكتوب، فعملية التجميع والترتيب هذه هي ما يسمى بالمونتاج السينمائي.

ويتم خلال عملية المونتاج إضافة الموسيقى والمؤثرات الصوتية المختلفة والمؤثرات البصرية، فعملية المونتاج السينمائي أكبر بكثير من مجرد تجميع للقطات، فهناك مدارس مونتاجية مختلفة، تتباين أساليبها وفقا لطبيعة كل فيلم والتقنيات الفنية المتاحة وأجهزة تنفيذ عملية المونتاج ذاتها، كما ترتبط بعملية المونتاج عناصر فنية أخرى في العمل السينمائي منها إيقاع الفيلم، وهو سرعة التحول من لقطة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر في الفيلم الواحد، فالمونتاج هو الوسيط الأساسي ـالذي يمنح لكل فيلم إيقاعه الخاص به، وإن تأثر إيقاع الأفلام أيضا بأسلوب التمثيل وبالسيناريو وقصة الفيلم ذاتها، لكن يبقى المونتاج عنصرا فاعلا وأساسيا في منح كل فيلم إيقاعه الخاص به.

3- المنجد في اللغة والأعلام.دار المشرق.بيروت.ط21.1986.ص16

لم يتّفق مؤرخو السينما على اسم أوّل من ابتكر تقنية المونتاج، ففريق يردّ اكتشافه إلى المخرج الأمريكي ادوين بورتر في فيلمه"يوميات رجل مطافئ أمريكي"سنة1902م([91])، في حين يرى جورج سادول أن الفضل في تحقيق المونتاج يعود إلى الأخوين لوميير([92])، ويشير آخرون إلى أن جورج ميليه هو أول من ابتكر المونتاج، أما أول من استخدم مصطلح المونتاج السينمائي فهو الفرنسي لوي ديلوك([93]).

وفي بداية الصناعة السينمائية، نظر البعض إلى عملية المونتاج السينمائي باعتبارها عملية ميكانيكية بحتة لانطوائها على عمليتي القص واللصق، هذه النظرة المحدودة تناست أن المونتاج أكثر من ذلك بكثير، فهو يؤثر في كيفية سير أحداث الفيلم وفي الرسالة العامة التي يقوم بإيصالها للمشاهدين.

وفي مراحل السينما الأولى تم اختراع آلات المونتاج السينمائي التي تقوم أولا بعملية عرضٍ للقطات التي تم تصويرها، ثم بعملية قص لاختيار اللقطات الأنسب، وبعد ذلك يتم تجميع اللقطات المختارة في شريط واحد باستخدام آلة المونتاج السينمائي، لتتطور هذه الآلة بتطور صناعة السينما نفسها، واختلفت الأساليب التقنية لإجراء عملية المونتاج السينمائي حتى وصلنا اليوم إلى المونتاج الرقمي، كما أصبحت عملية المونتاج أكثر تعقيدا وتداخلت مع فنون أخرى، فوظيفة المونتير السينمائي لم تعد قاصرة اليوم على تجميع اللقطات الجيدة واستبعاد الرديئة، بل تداخلت مع مهام يقوم بها خبراء المؤثرات الصوتية والبصرية والغرافيك وصناعة العالم الافتراضي، الذين يعملون معا لإعطاء كل لقطة هويتها الكاملة.

1- ينظر:منى الصبان.المونتاج الخلاق.دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع.القاهرة.دت.ص39

2 - ينظر:جورج سادول.م س.ص97

3- ينظر:هنري آجيل.علم جمال السينما.تر:إبراهيم العريس.دار الطليعة.بيروت.ط1.1980.ص13

وفي بداية الصناعة السينمائية نظر البعض إلى عملية المونتاج السينمائي باعتبارها عملية ميكانيكية بحتة لانطوائها على عمليتي القص واللصق، هذه النظرة المحدودة تناست أن المونتاج أكثر من ذلك بكثير، فهو يؤثر في كيفية سير أحداث الفيلم وفي الرسالة العامة التي يقوم بإيصالها للمشاهدين.

- المونتاج وجمالية الفيلم:

يرى ايزنشتاين* أن خصوصية وفاعلية اللّغة السينمائية تشبه إلى حدّ بعيد التوليفة في اللّغة الهيروغليفية المبنية على دلالات الصور المرسومة، فصورة أُذُن إلى جانب باب تعني الإنصات، وصورة فم وعصفور تدل على الغناء ..فهذا هو بالتحديد ما تفعله السينما إذ تحتوي على لقطات وصفية وكل منها ذات قيمة متفردة ومحتوى غير محدود، ممّا يجعلنا نحصل على مجموعات من اللقطات ذات القيمة الذهنية.(94)

فالصورة الفيلمية هي الهيكل الذي يحتوي كل العناصر الجمالية ، وقد اعتبر منظرو السينما الصامتة تلك الصورة معبدًا حقيقيا ذا خصوصية، هذه الخصوصية التي تمثلت في المعنى الدلالي الإيحائي لها، فهي تشبه الطفل الذكي الأبكم الذي يستطيع أن يراوغ من خلال حركاته وإشاراته من يشاهده فيمكنه بذلك أن يُرضي الكل وهم المشاهدون لأنهم يستطيعون فهم ما يريده من خلال ما فهموه وليس ما يجب أن يفهموه، ليتأكّد بعد ذلك مصطلح اللّغة الفيلمية التي تُقدّم الأغراض السينمائية كلها، حيث إن الرموز المتجمدة والمتواضعة في اللغة تُستبدل بقيم رمزية عابرة نادرا ما ترتبط بالأشياء أو الأحداث المقدمة بالمقارنة مع السياق البصري الذي توضع في وسطه، ويمكن لنفس الأفكار أن تدلل عليها في كل مرة من خلال صور

*- ايزنشتاين:مخرج ومنظر سينمائي روسي(1898-1948) اعتبر المونتاج هوأهم عناصر السينما على الاطلاق ،من أفلامه:المدرعة بوتمكين،أكتوبر..

1- ينظر:هنري آجيل.م س.ص127

مختلفة، لا توجد صورة ثابتة للفكرة نفسها، ولا وجود لدال ثابت لنفس المدلول، لا تكون الصورة ثابتة بالنسبة لنفس الفكرة، ولا يمكنها أن تكون علامة مجردة، وانطلاقا من الأشياء يمكن للسينما أن تشكل شارات تنبيه أو رموزا، ولكنها أكثر حساسية من أي لغة لفظية أخرى، ويمكن أن يكون تأكيد عالمية اللّغة السينمائية بمثابة المضي بسرعة أكبر مما يجب، فلغة الصور الفيلمية تكون عالمية إذا اقتصرنا في اللّغة على الدرجة الأولى من السينما.([95])

وقد وجد بودوفكين* تشابه بين مفردات السينما ومفردات اللغة الطبيعية حين قال: "إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة ومجموعة اللقطات تمثل الجملة والمشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات"ولجأ ايزنشتاين أيضاً إلى اللغة، وإلى اللغة اليابانية، بصورة خاصة، لشبه كتابتها بالرسوم الهيروغليفية وانصرفت جهوده في فيلم "أكتوبر"، إلى اكتشاف -كما سبق- الكيفية التي يتمكن بها المونتاج من تحويل صور المواضيع الحسية إلى لغة المفاهيم المجردة، ونتيجة لذلك يرى جان ميتري أن محاولة ايزنشتاين صنع فيلم عن "رأس المال"، وهي محاولة لم تر النور، لو تحققت لكان مصيرها الفشل.([96])

1- voir : Jean mitry.Esthètique et psychologie du cinèma.èditions universitaires.paris.1990.p30

1-voir : :Ibid.p 35

2-voir :Anne-Marie Thibault-Laulan.le langage de l'image.èditions universitaires.paris1976.p57

-

وكثير من السينمائيين يعتبرون الصور السينمائية كالكلمات وكالعلامات، التعريف بشيء ما عبر استبداله بشيء آخر، ولا شك إن العلامات السينمائية تُظهر بنية تشبه بنية لغة الكلام، كما أن استعمالها يخفي نظاماً شبيهاً بنظام لغة الكلام، وقد حدث في منتصف سنوات الستينيات تحول كبير في طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة والتحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا إلى حقل السينما من حقول معرفية أخرى مثل علم اللغة والبنيوية و السيميائية أو علم نظام العلامات، وقد أغنت مثل هذه الأبحاث نظرية وجمالية السينما عبر عقد الصلة بين أصول وقواعد لغة الكلام وأصول وقواعد لغة السينما، وقد عرّفت السيميائية اللغة والفيلم باعتبارهما ينتميان من جهة، إلى نُظم الاتصال، ويختلفان من جهة أخرى في أن اللغة، أيّة لغة، تملك نظام لغة، أما الفيلم الذي تجمعه مع اللغة أشياء كثيرة مشتركة، فليس له نظام لغة ،ولعل هذه المقارنة توضّح اعتبار الفيلم لسانا بدون لغة .(2)

وعلى الرغم من الإضافة الجمالية الكبيرة التي قدمتها الدراسة السيميائية من خلال الصورة الفيلمية بشكل عام لفن السينما، إلا أن أهم ما يمكن أن يُضاف إليها هو خلق فضاء فكري جديد صنع عالما رديفا للصورة المادية نفسها، فقد أصبحت السينما كائنا حقيقيا يملك كل الأعضاء الوظيفية التي يستطيع من خلالها أن يعيش ردحا طويلا من الزّمن.

المبحث الثالث

بين الرواية والسينما

.المبحث الثالث: بين الرواية والسينما

.1.3مفهوم الأفلمة:

يقول **آبيل غانس**:" لقد أتى زمن الصورة..إن كل الخرافات وكل الأساطير..وكلّ مُؤسسي الأديان، وكلّ الأديان نفسها، وكلّ الشّخصيات الكبيرة في التاريخ، وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب، منذ ألوف السنين تنتظر البعث الضوئي..أمّا الأبطال فإنّهم يترنحون على أبوابنا أملا في الدخول..إن كل حلم الحياة، وكل حياة الحلم مستعدان للجريان فوق ذلك الشريط الحساس، ولن يكون من قبيل التخريف أن نقول بأن **هوميروس** كان من شأنه أن يطبع " إلياذته "بل و"أوديساه" فوق شريط الفيلم.."[97]،كان الانبهار بالسينما قد شكّل نوعا من المقارنة بين الفنون والعلوم كلّها، وأصبح ما قاله"غانس" يشكل واقعا يحمل الأمل في تغيير مفهوم

1- هنري آجيل.م س.ص29

الخيال في حد ذاته، فقد كان **كانودو** يعرف جيدا أن أبواب تجسيد الخيال كانت ضيّقة بل كانت مجرّد نوافذ صغيرة قبل ظهور السينما، فقد قال أنه على صانع السينما أن يُحوِّل الواقع ليجعله على صورة حلمه الداخلي، "عليه أن يتلاعب بالأضواء التي يتم التقاطها في سبيل استثارة حالات روحانية داخلية وليس تصوير وقائع خارجية."([98]) وهو بذلك يضم صوته إلى **آبيل غانس** الذي كان يرى في السينما "موسيقى الضوء".

وقد شكلت مجموعة المؤلفات التي ضمّت خيال الإنسان وواقعه هدف سينمائيي مراحل الفيلم الأولى، وأصبحت كلمة "الأفلمة"مصطلحا سينمائيا مختصرا لجملة طويلة هي الانتقال بالعمل الأدبي من شكله النثري أو الشعري إلى شكل فنّي آخر هو الفلم السينمائي، يقابل هذا المصطلح مصطلح أخر في المسرح هو"المسرحة" وهو تحويل الرواية أو القصيدة أو الملحمة إلى مسرحية، ولكن مصطلح الاقتباس والتكييف Adaptation هو الغالب في كثير من مراجع السينما، ولعلّه خطأ شاع حتى أصبح لصيقا بكل ما يُنقل من الأدب إلى السينما، والأصل أن الاقتباس من فعل اقتبس، والقبَس في اللّغة هو: الشّعلة من النّار، والقبَس شعلة من نار تقتبسها من معظم ([99])، يقول الله تعالى على لسان **موسى** عليه السّلام: "إِذْ رَأَى نَاراً فقَالَ لأَهْله اُمْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلّي آتيكُمْ منْهَا بقَبَسٍ أَوْ أَجد عَلَى النَّار هُدًى"([100]) . والاقتباس في السينما هو تحويل بعض ما في الرواية وليس كلّها إلى عمل سينمائي، أمّا الأفلمة فهي تحويل كل العمل الروائي إلى السينما.

ومنذ ميلاد السينما كانت العلاقة وطيدة بين الأدب بشكل عام بما فيه الرواية، وفن السينما الذي وُلد ليجد نفسه أوّل الأمر مجرد إعادة تصوير للواقع كما هو، ثم ما لبث هذا الفن طويلا حتى اكتشف صُنّاعُه أن له دورا

2- م ن.ص12.11

[99] لسان العرب . ابو الفضل جمال الدين محمد بن كرم . ابن منظور - .332 م س.ص

2- سورة طه.الآية10

آخر لا يختصره مجرد إعادة تصوير الواقع، بل إنه يستطيع أن يستقل بفن جديد يشبه المسرحية ولكنه أكثر تحرّرا منها، في اختزاله للزمان والمكان، عكس المسرحية التي أقام **أرسطو** قاعدتها على أساس وحدة الزمان والمكان، وتبدو كل الأسباب مبرّرة لقاعدة المسرح هذه فالرّكح مكانها الأوحد، وزمن الأحداث متّصل لا سبيل للمخرج أو المؤلف أن يُغيّرا فيه، أما السينما فبدت حريتها غير عادية فهي تنتقل بالمشاهد من مكان إلى آخر في لحظات، فالبطل في باريس والبطلة في المشهد الذي يليه في لندن ويؤكد ذلك العاصمة لندن حقيقة، كما أكدت قبلها باريس ذلك وهكذا..ثم إن السينما اكتشفت قوّتها من اكتشافها لقوّة فن الرواية، فالرواية هي التي أوحى إلى السينمائيين أن الكاميرا السينمائية يمكنها أن تلعب دورا آخر لا ينحصر في التصوير وحده،ليأخذ الفيلم السينمائي بعض التقنيات التي زاوجت بين المكتوب في مرحلة السيناريو الأدبي والمصور من خلال الكاميرا.

2.3.الوصف:

- الوصف لغة: وصَف الشّيءَ له وعليه وصْفاً وصِفةً:حَلاَّه، والهاء عوض من الواو، وقيل: الوصْف المصدر والصِّفةُ الحِلْية، وتواصَفُوا الشيءَ من الوصف، وقوله عزّ وجلّ:﴿ قَالَ رَبِّ احْكُمْ بِالْحَقِّ وَرَبُّنَا الرَّحْمَنُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾[101] أَراد ما تصفونه من الكذب، واستوْصَفَه الشّيءَ: سأَله أَن يَصفه له، واتَّصَف الشّيءُ : أَمك وصْفُه، واتّصف الشّيء أَي صار مُتواصِفاً، قال **طرَفة بن العبد:**

إنّي كَفانيَ من أَمْرٍ هَمَمْتُ به جارٌ   كجار الحُذاقيِّ الذي اتَّصَفا.

أَي صار موصوفاً بحُسْنِ الجِوار.[102]

1- سورة الأنبياء.الآية 112
2- - ابن منظور . ابو الفضل جمال الدين محمد بن كرم . لسان العرب م س.ص 588

• الوصف اصطلاحا: هو الرّسم بالكلام الذي ينقل مشهدا حقيقيا أو خياليا للأحياء أو الأشياء أو الأمكنة بتصوير خارجي وداخلي من خلال رؤية موضوعية أو ذاتية أو تأملية([103])، ويراد بالوصف أيضا كلّ ما يصلح أن يكون قيداً لموضوع الحكم، أي شرطاً لتعلق الحكم بموصوفه، بحيث إذا انتفى الوصف عن الموصوف ينتفي الحكم عنه، وهو فنّ نثري أو شعري، يقوم على نقل الطبيعة وتصويرها كما تتمثّل للأديب من خلال حواسه والتعبير عما تثيره من أحوال في نفسه ورؤى في خياله([104])، وقد سُمّي كثيرٌ من الشعراء، شعراء الوصف، ومن بينهم الشاعر **البحتري**.

وفي الأعمال الروائية الأدبية يلجأ الكتاب إلى الوصف، فهو يحاول بذلك أن يقف على كل صغيرة وكبيرة في نصه الروائي من خلال الوصف بالكلمات، فهو يتحدّث عن البطل فيصفه ويصف بذلك شكله وملامحه وهيأته ولباسه ثم يمضي فيصف سلوكه وتفكيره وما يحُسّه وما يريده وما يثيره ويحرّكه داخل العمل الروائي، ثم يذكر بيئة البطل ومكان حياة شخصيات الرواية فيصفهم جميعا، يقترب بذلك القارئ إلى كل شيء، فلا يمكن لقارئ أن يتعرّف على الشخصيات والأمكنة والأزمنة إلّا بالوصف، الشأن في ذلك شان كل شيء، ففي واقع الحياة، يذهب الناس إلى وصف ما يرونه إلى الآخرين الذين لم يشهدوا تلك الواقعة مثلا ،ونقول لفلان اخبرني كيف رأيت فلانا الآخر، فيصف ذلك كله، والوصف إذًا هو الإخبار مع التفصيل قولاً، مشافهةً أو كتابة.

من أجل ذلك قِيل عن الرواية أنها تصف بالكلمات المكتوبة الحياة التي بداخلها وقيل عن المسرحية أنها تصف من خلال التمثيل والحوار، وقيل أيضا عن الفيلم السينمائي أن الكاميرا تلعب فيه دور القلم فهي تُصوّر كل ما يصفه السيناريو الأدبي.

- ينظر:حسن محمد فياض.مباحث الألفاظ.منشورات دار المصطفى لإحياء التراث.دت.ص359
- ينظر:م س.ص160

3.3.السّرد:

- السّرد لغة: سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إذا تابعه، وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إذا كان جَيِّد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه، وسَرَد القرآن: تابع قراءَته، والسَّرَد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث:كان يَسْرُد الصوم سَرْداً، وفي الحديث:أَن رجلاً قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم:إِنّي أَسْرُد الصيام في السفر، فقال: إن شئت فصُم وإِن شئت فأَفطر، وقيل لأَعرابي: أَتعرف الأَشهر الحُرُم؟ فقال: نعم، واحد فَرْدٌ وثلاثة سَرْد، فالفرد رجَبٌ وصار فرداً لأَنه يأْتي بعده شعبانُ وشهر رمضانَ وشوّالٌ، والثلاثة السَّرْد:ذو القعْدة وذو الحجة والمحرّم، وسَرَد الشيء سَرْداً وسرَّده وأَسْرَده: ثقبه، والسِّراد والمِسْرَد هو المِثْقَب.([105])
- السّرد اصطلاحا: هو إخبار من الواقع أو من الخيال أو كليهما معا في إطار زماني ومكاني بحبكة متقنة، وبمفهوم عام فإن السرد يُشير إلى كلّ ما يمكن أن يُؤدّى قصًّا، سواء كانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظية أو غيرها، إذ يمكن إن يروى مشافهة أو من خلال الكتابة أو عبر الإيماء والصور وغيرهم، وأشكال السرد كثيرة فلكلّ عمل سردي شكله الخاص به، وهذا التنوع في استعمال أشكال السرد يُفضي إلى صعوبة بالغة فيما يتعلق بالدراسات النظرية، فقد حاول المنظرون حصر جميع أشكال السرد في نطاق ضيق يمكن

[1] ابن منظور . ابو الفضل جمال الدين محمد بن كرم . لسان العرب م س.ص 213.

من دراستها مجتمعة ومن أشكال السرد: السرد المفصّل للأحداث، وهو أن يتم سرد الأحداث بالتفصيل دون اقتضاب، إذًا فالسرد موجودٌ في الأسطورة والحكاية، كما في الكوميديا والتراجيديا وفي الرواية والقصة القصيرة.([106])

4.3.السّرد في السينما:

أو السّرد الفيلمي ويعتبر محور المنهج النقدي في السينما، وهو مرادف لمعنى السرد في الفن، فهو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة، ومجموعة الإشارات التي تُترجِم الحركة المتخيَّلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما : المقروء والمتخيل بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولا لفهم المضمون ومن ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون، أما في النص السينمائي فإن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة هي: المرئي، المسموع والمتحرك، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية، الصورة بكل أشكالها، وتفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث([107])، وهذا التطور الذي صاحب عملية كتابة السيناريو السينمائي وفصله عن عملية الإخراج وجعله مستقلا بنفسه وخلق أساليبه السردية الخاصة به قد مرّ بمراحل عديدة، حيث استمر النص السينمائي لفترة طويلة كمجموعة ورقات لا تُكتب إلاّ لإثبات خطوات الفيلم وأحداثه وحبكته القصصية حيث كان يخضع لمعايير الإخراج التي تعتمد على توفير الجمالية التصويرية، هذا الأمر الذي بدأ منذ ديفيد **غريفيث** الذي ابتكر أساسيات اللغة السينمائية باعتماده على رواية القصص عبر ترتيب اللقطات والمشاهد

1- ينظر:ليلى محسن السيد.قراءة في كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير.مجلة العربي.العدد 438.الكويت.مايو1995.ص34
2- ينظر:فاضل الأسود.السرد السينمائي.الهيئة المصرية العامة للكتاب.1996.ص18

بلغتها التصويرية بدلا من الكلمات، واستمر على ذلك **ايزنشتاين** الذي كان ينظر إلى السينما ليس كفن درامي وإنما كفن ملحمي من حيث البناء الفني، فكان ينظر إلى الفيلم السينمائي ككلّ متجانس، وبالتالي فإنه كان يسعى للابتعاد بالفيلم السينمائي من ساحة الأدب وأشكاله الفنية، واثقا من غِنى اللّغة السينمائية التي تخلق جمالية الصورة، إلا أن النُّقاد والكُتّاب والسينمائيين الذين أتوا من بعده بدأوا يدركون أهمية السيناريو السينمائي وأهمية تفرّده بأساليبه السردية التي يجب أن تكون واضحة في بناء الفيلم، إلى أن دخل الصوت في السينما فجعل السيناريو ركنا أساسيا، فتفرد بخصوصيته التي أصبح يقوم على أساسها الفيلم السينمائي.([108])

ورغم التوافق الضمني بين النص الأدبي والسينمائي في تعريف السّرد، إلا أن عملية السّرد في النص السينمائي تتميّز على النص الروائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النص السينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسانية ونقله لها من أُطُرها المعرفية التعبيرية الخاصة بها إلى كونها أدوات وعناصر تساهم في تكوين اللغة السينمائية، بمعنى أنه صقلها وأعطاها شكلا سينمائيا ذا خصوصية مما منح عملية السرد مساحة حرة كافية، فالفيلم السينمائي نظام شديد التعقيد كنظام سينمائي، فهو ينطوي على لغات متعددة ، عناصر الصورة، عناصر الصوت، المونتاج، وداخل كل حقل من حقول اللغة نكون أمام لغات داخلية تتعلق بالحقل نفسه، فالصورة السينمائية يصنعها الدور الخلاق للكاميرا التي تُؤطّر كل التشكيل الموجود داخل الكادر السينمائي، وهذا التنوع هو الذي يجعل نظام الفيلم السينمائي بالغ التعقيد عند محاولة تحليله سيميائيّا، فلو اخترنا لقطة

1- ينظر: م س.ص19.18

من الفيلم وفكّكنا دلالاتها السّيميائية فإننا لن نستطيع الإحاطة بكل النتائج لأننا سنكون أمام عدد كبير من الإشارات في هذه اللقطة.([109])

ونظرا لصعوبة علم السّردية *rècitologie* فقد اِلتبس الأمر على النّقاد السينمائيين العرب، فلم يستطيعوا بعدُ وضع مفهوم دقيق يحيل إلى نظرية واضحة تخص السرد الفيلمي، وعلى العكس من ذلك فقد عرفت نظريات السرد لدى الغرب تطورا كبيرا، وظهر لديهم اتّجاهان كبيران يختلفان في الأسلوب ويتفقان في الموضوع :

- سيميوطيقا السرد: ويمثله ألغرداس غريماس*a.grèmas*.
- السّرديّات: ويمثله غيرارد غينيت *g.genette*.

والسعي في سبيل تحقيق "السّردية" كما في الأدب هو الذي دعا هذين الاتّجاهين إلى اختيار مناهج تختلف في الأسلوب وتتّفق في الموضوع، فقد كان هدف اتّجاه "سيميوطيقا السّرد" هو المحتوى "المدلول"، فالمعنى أو المدلول يتميز بالثبات، مما يسمح باستنباط الظاهرة السردية ودراستها على مستوى الثبات، إضافة إلى كون المحتوى اشمل من التعبير "الدّال" الذي يتخذه الاتّجاه الثاني منهجًا في التحليل والدراسة.([110])

- ينظر: طه حسن الهاشمي .شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفيلمي.مجلة الاكاديمي.العدد.52.2009.ص2134.133

1-voir :Groupe D’entervernes.Analyse sèmiotique des textes.press universitaires de lyon.1984.p14

فجماعة "سيميوطيقا السّرد" تركّز على المحتوى لثباته وشموليّته وهي رؤية نقدية لمعالجة النصوص واستنباط"السّردية"منها، فيصبح الهدف من التّحليل السّيميوطيقي هو التّمكن من المعنى ومن ثَمّ الإمساك بالدّلالة، أمّا جماعة "السّرديات" فلها رأيٌ يقترب من المعالجة الفنية والجمالية للأثر الفني، الاهتمام بالدال كنوع من أنواع البحث عن التحول وعدم الركون إلى الثبات، ويرى **غيرارد غينيت** أنّ الناحية الأساسية للسردي"السّردية" توجد في الصيغة وليس في محتوى المضامين، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية، فهناك تسلسل أفعال وأحداث قابلة لأن تُجسّد من خلال أي صيغة تمثيلية.([111])

ومحاولة حصر مجال السّرديات في صيغة السّرد "الخطاب" يحيلنا إلى البحث عن الفروق بين مفهومي "السّرد والحكي ".

5.3.السّرد والحكي :

يقول **غيرارد غينيت** *g.genette* :"السّرد هو تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث الحقيقية أو المتخيَّلة عبر اللغة.."([112])

وجملة" تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث التي أوردها **غيرارد غينيت** تستوجب ما يأتي :

- ✓ أحداث متسلسلة .
- ✓ شخصيات متعدّدة تقوم بهذه الأحداث.
- ✓ إطار لهذه الأحداث " المكان، الزمان.."

1- voir :Gèrard Genette.noveau discours du rècit.senil.1983.p12
2- voir :Ibid.p15

وكذلك جملة "عبر اللّغة " تفترض هي الأخرى المقوّمات الآتية:

- ✓ سارد الحكاية آو الراوي *narrateur* إيحاءً آو معلناً.
- ✓ مادة حكائية
- ✓ زوايا نظر متعددة
- ✓ متلقي الحكاية، المسرود له *narrtaire*.

أما تعريف **كريتسيان ميتز** *christian metz* للسّرد فيتعارض مع التعريف السابق خاصة في مجال تخصيص اللغة كوسيلة وحيدة للسرد، فيقول"ميتز": "السرد خطاب مغلق يأتي ليحقق مشهدا زمنيا للأحداث".(113)

ولعلّ التّعارض السابق الذكر، يمكن تلمسّه في اختلاف الوسيلة، أو على الأقل في شمولية تعريف **ميتز** للسرد وعدم حصره في اللغة، وما عدا ذلك فليس من اختلاف يُذكر، فالمشهد الزمني للأحداث يُحيلنا على الأحداث عند **غيرارد غينيت** ممّا يتطّلبه من شخصيات وتسلسل للأحداث وإطارها .

أمّا "الخطاب المغلق" فيعلن أن الخطاب له بداية ووسط ونهاية، رغم أنّه يتوفّر على نهاية مفتوحة، إلاّ أنّ النهاية المادية لا مفرّ منها، هذا إضافة إلى أن الخطاب يسمح بالتّمييز بين زمنين، زمن الأحداث المسرودة وزمن الخطاب السردي.

1- Christian Metz.Essais sur la signification du cinèma.Tome1.Klinchsieck.1985.p25
2- ينظر:سعيد يقطين.نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي. مجلة علامات.العدد السادس.1996.ص45

وبذلك فإن الاختلاف بين "السّرد"و"الحكي" هو اختلاف في الوسيلة، فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع، أمّا السرد فهو أخصّ من ذلك لأن اتصاله هو مع اللّغة أو النّسق اللفظي فقط، ومن أجل ذلك فإنّ السرد يتعلق بطريقة تقديم الحكي.(2)

إذًا فالسرد لا يمكن أن يتحقّق إلاّ في إطار العمل اللفظي، أمّا الحكي فيمكن أن نجده -كما سبق- في الصورة والحركة، وبالتالي فإن لكلٍّ منها حيّز ومجال، ولعلّ هذا ما دفع **غيرار دونيس فارسي** *g.denis farcy* إلى اقتراح مصطلح "*Recitologier*" مقابل "*narratologie*" للتفريق بين العِلمين.([114])

ومما سبق فإننا نجد نظامين من القصص السينمائي، لكلٍّ منهما أُسُسه وأساليبه، نظام سردي يقوم على لغة الحوار أو المادة الصوتية بوصفها خاصية أساسية منفصلة عن بقية الخاصيات الأخرى التي تكون عالم الفيلم السينمائي، ونظام حكائي يحظى فيه الخطاب المرئي بأهمية كبرى.([115])

6.3. السّرد في الرواية :

ما يميّز العمل الروائي أنه جنس أدبي أساسه اللّغة المكتوبة،كونها تتأسس على عنصر السّرد بالدرجة الأولى، هذا السرد الذي يتقاطع مع الوصف -كما سبق- يشكل معه إيقاعا تحكمه بنية حَدَثيّة مُنبنية على توالي الأسباب والمسببات الناتجة عنها، إضافة إلى وجود سارد وشخصيات وفضاءات وأزمنة، وهي بذلك تلتقي مع مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى في هذا الجانب، كجنس الحكاية والقصة، لكن ما يميّزها هو كونها لا تزال جنسا أدبيا هجينا غير مكتمل، قابلاً لاحتواء مختلف هذه الأجناس وصهرها في بنائه من

1 - voir :Gèrard Denis Farcy.L'obstination narratologique.Gpoètique.N68.1986.p419
2 - voir :francis Vanoye.Rècit ècrit.Rècit Filmique.Edition Cedic.paris1989.p23

جهة، وقادرا على تفكيك بُنياته المشار إليها وتجاوزها عن طريق تفكيكها وإعادة بنائها من جديد من جهة أخرى، وهو ما جعل تعريفها أمرا صعبا.

إلاّ أنها - وبالرغم من تنوعها بدءً من طورها الواقعي وحتى طورها الأكثر حدّة والمتمثل في الرواية الجديدة وما بعدها- تظل محكومة بمسار سردي محكوم بترابط منطقي شأنها في ذلك شأن الحكاية، كما أن السارد فيها، هو الذي يقوم بترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بما يتغيّر عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي([116])، وهو ما يؤهلها في مقابل الأجناس الأدبية الأخرى لأن تتحول إلى فيلم سينمائي، خاصة وأنها تتقاطع مع جميع عناصر بنائه، ومنها السرد، على اعتبار -كما يرى **رولان بارت** - أن السرد يمكن أن تحتمله اللّغة شفوية كانت أو مكتوبة، كما يمكن أن تحتمله الصورة ثابتة أو متحركة، وهذا السرد تحققه اللغة في الرواية أي بواسطة متواليات جُمليَّة،كل جملة منها تحقق معنى دلاليا خاصّا، لكنها في المقابل تحقق مع باقي الجمل الأخرى التي تجاورها المعنى الكلي للعمل الروائي المتواجدة فيه.([117])

أمّا في الفيلم السينمائي فيتحقق المعنى الكلّي عن طريق الصور أي عن طريق متواليات صُوَرية، كل صورة منها تقدم معنى دلاليّا خاصا بها، لكنها مثلها في ذلك مثل الجملة في اللغة، تساهم في تشكيل المعنى الدّلالي للفيلم وهي تتّصل بباقي الصور المكمّلة له، وكما أن اللّغة ليست بريئة -كما يذهب في القول بذلك

1- voir :Roland Barthes.Prèsentation Communication.N04.Ecole des hautes etudes en science sociales-center d'etudes transdisciplinaires.Ed du seuil.france.1964.p67
2 -voir :op.p68

رولان بارت - إذ أنها تحمل معها ذاتية كاتبها و ثقافته([118])، فإن الصورة هي الأخرى بما أنها كلام - على حد تعبير **كريستيان ميتز**- يحلّ محلّ الكلام الذي نعرفه في الرواية([119])، فهي تتجاوز كونها مجرد تصوير للواقع، ذلك أن زاوية التقاط هذه الصورة تنقذها من طابعها الميكانيكي المحض لتسمو بها نحو الفن، وهي التي تحدّد الفرق بين الصورة المتعددة المأخوذة لنفس المشهد الواقعي الواحد، كما إنّها هي التي تمنع الصورة الملتقطة دلالتها الخاصة، فإذا كان الكاتب الروائي كما يرى **لوي دي غانيتي** يعيد خلق تجاربه المستمدة من الواقع من خلال فعل الكلمات وكيفية التعبير بها، مستعملا زوايا نظر خاصة به، ومستغلاً كون المعاني التي نستمدّها من الوسط اللّغوي، تتجاوز بطبيعتها التخيليّة المعاني التي نعيشها بالفعل داخل المجتمع.([120])

7.3. المسرح والفيلم السينمائي:

كان الفيلم الناطق قد شكّل مفاجأةً تركّزت في نقاط محدّدة كما يشهد بذلك بعض النصوص التي اختارها **شارل فورد** ونشرها تحت عنوان "المسرح والسينما..الأخوان العدوّان"، ففي تلك النصوص طرح عددٌ من الممثلين ومخرجي المسرح والأدباء مجموعةً من المسائل وفكّروا في ثلاث حلول: الانفصال الكامل، مسرحة السينما، تبادلات متوازية، فقد حدّد **اندريه مارلو** وجه الاختلاف حين قال أن المشكلة التي تواجه مؤلّف الفيلم تكمن في معرفة "متى" ينبغي على الشخصيات أن تتكلم، فالممثلون في المسرح يتحدثون باستمرار.([121])

3 -voir : :Ibid.p64
4 - voir : Christian Metz.op.cit.p86
ينظر:لوي دي غانيتي.فهم السينما.تر:جعفر علي.دار الرشيد للنشر.1981.ص64-1
2- ينظر:هنري آجيل.م س.ص148

فالمسرح أقدم من السينما بأكثر من ألف سنة، وقد ظلّ وقتًا طويلا يجمع كلّ الفنون أو أغلبها على رُكحه، إلى أن ظهرت السينما بشكلها الفني الذي أعقب مرحلة تصوير وتسجيل الواقع كما هو، وقد ظهر جليًّا أن بين الفنّين نقاط تشابه كثيرة كما أن بينهما نقاط اختلاف، وقد عَمَد كثيرٌ من النّقاد إلى إحصاء مميزات كلٍّ منها على حدة، والأمر لدى نقاد آخرين لا يعدو أن يكون محاولة جعل فن يتفوق على فن، ثم تكون النتيجة كما جرت العادة في كثير من المقارنات هي أنّ لكلّ فنّ خصوصياته التي تمُيِّزه عن الآخر .

وتتميز السينما عن المسرح أساسًا باختزالها لعنصري الزمان والمكان، بينما يخضع هذان العنصران في المسرح لوحدة موضوعية، ولعلّ أكبر ما يميّزهما هو أن المسرحية عَرضٌ مباشر والفيلم السينمائي عرض مسجل غير مباشر.

وقد عَمَدت السينما في أول الأمر إلى إعادة تصوير كثيرٍ من المسرحيات أثناء عرضها، بل وقد جاوزت ذلك إلى الاستعانة بكثير من عناصر المسرح وتقنياته، فلا ننسى أن أغلب مخرجي السينما الأوائل كانوا قد انتقلوا من المسرح إلى السينما، فأخذوا معهم إرثهم المسرحي كلّه وحاولوا أن يلبسوه الفيلم السينمائي، ولكن تفرد فن السينما جعلها تخلق عناصر جديدة خاصة بها، تفرضها طبيعتها الميكانيكية والفنية.

وقد بالغ كثير من أهل المسرح في بداية عصر السينما في تشاؤمهم، إذ أعلنوا أن المسرح لا محالة سيختفي وتدخل محله السينما، وهو الأمر الذي دعا **رينيه كلير** إلى القول أن أولئك الذين يزعمون بأن السينما قد قتلت المسرح يُبدون جهلا فاضحا بطبيعة هذين الفنين ،إن كل ما يستعيره المسرح من السينما

وكل ما تستعيره السينما من المسرح من شأنه أن يحيد بكل منها عن دربه الخاص به، إذ لكل طبيعته التي تحبب إليه جمهوره فالعمود الفقري في المسرح هو الحوار، بينما وسيلة التعبير الأولى في الفيلم السينمائي هي الصورة بمفهوميها الوصفي والبسيكولوجي التعبيري.([122])

8.3. الرّواية و الفيلم:

كانت بداية العلاقة بين السينما والرواية بداية تبدو بسيطة لا علاقة جادّة فيها، ولكنها برغم بساطتها كوّنَت القاعدة التي وهبت كثيرا من العناوين الروائية جمهوراً جديدا كما فعلت السينما أيضا، فقد غُمّ على السّينمائيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فلم يدروا ما يفعلوا، فانتبه بعضهم – وعلى رأسهم **جورج ميليه** – إلى أن الرواية تستطيع أن تكون مادّة الفيلم السينمائي، فاستخدم المواد الأدبية كأساس لعديد من أفلامه، بل وصرّح **دافيد غريفث** أن العديد من العناصر التي أضافها إلى السينما كان مصدرها من روايات **تشارلز ديكنز** ففي مقال عنوانه "ديكنز وغريفث والفيلم اليوم" يتحدّث **سيرغي ايزنشتاين** كيف قدّمت روايات **ديكنز لغريفث** عددا من التقنيات السينمائية من بينها الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة، والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير والمونتاج المتوازي، حتى إن **ايزنشتاين** يحوّل الفصل الواحد والعشرون إلى نصّ تنفيذي يدلّ على أحاسيس **ديكنز** السينمائية.([123])

فكان أن ظهرت كثيرٌ من عناوين الأفلام التي تحمل نفس عناوين الروايات المؤفلمة، أهمّها في بداية القرن العشري "أنّا كارنينا"و"الحرب والسلم" للكاتب الروسي **ليو تولستوي** و"الجريمة والعقاب" لمؤلّفها

1- ينظر:م س.ص149.148.
2- ينظر:لوي دي غانيتي.فهم السينما.السينما والأدب.منشورات عيون المقالات.مراكش.ص04

دوستويفسكي، "البؤساء"و"أحدب نوتيردام" للفرنسي **فيكتور هيغو** وغيرهم، حيث لم يُجاوز عرض أيٍّ من هذه الأفلام ربع السّاعة، وهو ما يقدّم انطباعًا عن طريقة تقديم تلك الأفلام التي يبدو من مدّة عرضها أنّها احتزأت من الرواية بعض ما فيها وليس كلّها أو جلّها، وهو الأسلوب الأقرب إلى الاقتباس.

لقد كانت أفلمة الأعمال الروائية في بدايات السينما لا تعني سوى عرض إيضاحي بواسطة الصورة لبعض عناصر هذه الرواية أو تلك، ولكن مع الزمن تطوّرت هذه العلاقة وتشعبت وأفرزت مفاهيم وتيارات ومذاهب مختلفة تجاه العلاقة القائمة أو التي ينبغي أن تقوم بين السينما والرواية، بين الفيلم السينمائي المستند إلى عمل أدبي وبين الأصل الأدبي، وقد تكون حركة الصورة ومكونات الكادر السينمائي هي الذي يعطي الانطباع الفاصل في الفرق بين الحركة داخل خيال القارئ التي يستطيع وحده أن يدركها من خلال الصور الذهنية والصورة المجسّدة أمامه مباشرة، فلو تحدثنا عن الكاميرا السينمائية فسنجد أنها الوسيلة الأولى في تسجيل وتصوير الأحداث وسردها عبر تدفق الصور المرئية، فهي أهم أداة تخلق المعنى أو تنقله([124])، فطبيعتها التي تجسّد بها السينما بشكل عام تفرض أن تكون مرئية فلا يستطيع أحد أن يدّعي أنه يستطيع أن يقدّم فيلمًا بدون كاميرا وبدون صورة، وبرغم ذلك فان الرواية احتفظت بشكلها الكلاسيكي بعيدا عن الأنواع والمدارس والمذاهب، والفيلم أيضا احتفظ بشكله الكلاسيكي، الرواية كلمات والفيلم صور ولقطات، فالفيلم حكاية تُروى بالصور والرواية حكاية تُروى بالكلمات، لكن هناك اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها، فالتحرير أو الكتابة بالكاميرا يختلف عن التعبير الأدبي، وهذه الاختلافات هي التي أعلنت أزمة أمانة النقل من الرواية، فقد تُعتبر أفلمة عملٍ روائي مشروع تزييف للعمل، بل إن الكثير من

1- ينظر:ماهر مجيد ابراهيم.التوظيف الدلالي للقطة المشهد.مجلة الأكاديمي. العدد52.2009.ص193

الأدباء عبّروا صراحة عن استيائهم من أفلام رأوا أنها لا تشبه أعمالهم التي كتبوها، وجملة "لا تُشبه"جاءت بالمعنى السّلبي إذ المقصود منها هو أن العمل السينمائي فشل في تقديم الرواية كما هي، إلاّ أن أمر سخط كثيرٍ من الأدباء مَردّه في الغالب إلى أمرين:إما أن السينما كانت مطيّة دعائيّة حتى تنجح الرواية فأفسد المخرج ذلك وفَوّت على الكاتب هدفه، وإما أن الرواية قد نجحت قبل أن تؤفلم، فلم يستطع المخرج أن يجاري نجاحها فأفسد على الكاتب أن يجتمع لديه نجاحان معاُ، ممّا عمّق إشكالية العلاقة المتبادلة بينهما.

ويقول **ألبرت فولتون** أن الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، والفيلم أشبه بالرواية منه بالمسرحية، ولا يمكن بالطبع أن يكون مثل الرواية تماما، إنّما الفيلم شيء أقل من الرواية، ولكنه شيء أكثر من ذلك ([125])، ونلاحظ هنا الوعي المبكر بجدلية هذا الإشكال والتفكير به في هذه المقارنة، والتي انتبه لها النقاد في ذلك الوقت، ومن ثمّ السعي الحثيث على صعيد الإبداع لترسيخ استقلالية اللّغة السينمائية عن اللّغة الأدبية، والعمل على خصوصية مفرداتها، عن الأجناس الفنية والأدبية الأخرى، وبالذات الرواية، كما تجسّد في أعمال الكثير من المخرجين، ولكنّ الشيء نفسه يمكن أن يُقال عن علاقة السينما بالمسرح في كونها أخذت عنه فكرة الدراما تحديدا وبجميع عناصرها، وكذلك يمكن أن يُقال الكلام نفسه عن علاقتها بالفنون الأخرى: الرسم، النحت، الموسيقى، وهكذا تتعمّق هذه الإشكالية بل وتتأبّد، وبذلك يصحّ ما قِيل عن السينما بأنّها وليدة كل الفنون مجتمعة.

والحق أن فكرة أفلمة عمل روائي ضخم في شريط لا يجاوز في الغالب، سقف ساعة ونصف من الزمن تبدو وكأنها إشارة أولية ومسبقة على وجود تصرف في روح العمل الأدبي، وهو ما يحاول تبريره **ألبرت**

1- ينظر:ألبرت فولتون.السينما آلة وفن.تر:صلاح عز الدين.فؤاد كامل.مكتبة مصر.القاهرة.ط1.1958.ص323

فولتون حين يَردّ حذف كثيرٍ أو قليلٍ من أحداث وشخصيات الرواية حين تُنقل إلى السينما، يردّها إلى التقليد الذي يقضي بأن يكون طول الفيلم تسعين دقيقة ،أكثر مما يرجع إلى الأسلوب السينمائي في رواية القصة([126])، وقبل ذلك يجب الاعتراف أن هناك قائمة اختلاف بين أدوات كلٍّ من الروائي والمخرج السينمائي في التعبير، وهو اختلاف يتّخذ العديد من الأشكال والتّمظهرات من بينها:

- ✓ إمكانية الكتابة وإعادة الكتابة التي لا يمثلها إلا أوراق وحبر أو الكتابة على الحاسوب، يوازيها صعوبة تحمل المنتج لتكاليف السيلولويد "خام الشريط الفيلمي" وصعوبة تحمّل البطء في الانجاز بفعل رقابة وحسابات الإنتاج.
- ✓ الكاتب يخاطب الذهن من خلال تأثيث المِشاهد، ورسم ملامح الشّخصيات من خلال الوصف، في حين يخاطب السينمائي العين أوّلا والتي هي في غنىً عن الجُمل الوصفية المكثفة ذات الوظيفة الديكورية في النص السردي.
- ✓ الروايات مجموعة حروف تشكل كلمات والتي تشكل جُملاً وفقرات يقرأها من يُحسن القراءة، في حين أن الفيلم السينمائي مجموعة صورٍ ثابتة تشكل لقطات، فتشكل مشاهد وهكذا، وليس على المِشاهد أن يكون متعلّما حتى يفهم قصة الفيلم، إذًا فإن أحصينا عدد الأميّين في مكان ما أو في العالم كله، فسوف نعلم بعد ذلك أن السينما فنٌّ بلا شروط، الكلّ يمكن أن يشاهده، أمّا الرواية فشرطها الوحيد هو أن يحسن القارئ القراءة، ولكنه أكبرُ من أن يتجاوزه من لا يحسن القراءة، من أجل ذلك ظهرت بعض النظريات التي تفسّر إقبال كثيرٍ من الكُتّاب على السينما، فهم يعلمون أن عدد من سوف يتعرّف على أسمائهم في

1- ينظر:م س.ص324

شاشات العرض السينمائي، يكون أكبر من العدد الذي يقرأ رواياتهم، فلن يكفيَهم بعد أن تُعرض أفلامهم طبقةٌ واحدة من المجتمع ، هذا إذا افترضنا أن الطبقة المتعلمة تملك ميلاً نحو قراءة الروايات الأدبية، فكثيرٌ ممّن يقرأون لا يقرأون الروايات، ولكنّ فئات كبيرة من هذا المجتمع ستجد أن مشاهدة قصة يتكلم أبطالها لفتهم البسيطة، وربما كان بين بيئة الأبطال وبيئتهم وجه شبه، سنجدهم يُقبلون على المشاهدة في غير تحفّظ، يُملي عليهم ذلك متعةُ السينما، وأكثر من ذلك اختزال السينما لصفحات الرواية، فهم يشاهدون أحداثها في ساعة ونصف الساعة أو يزيد أو ينقص.

واختزال الفيلم السينمائي للرواية مهما كان حجمها هو الذي أعلن -كما سبق- حُكمًا مسبقا هو أن السينما ليست الفن الأمين، والأمانة كما يبدو يجسّدها طول مدّة عرض الفيلم، ولكن المشكلة الأكبر تقع في داخل الفيلم، وهو ما يدفع إلى التساؤل: هل تستطيع السينما أن تحرّك كل شيء داخل العمل الروائي؟ وقد تكون إجابة كثيرين هي أنه لا يستطيع أيّ فنّ مهما امتلك من آليات صنع المحاكاة، أن يجسّد كلّ شيءٍ كما هو في حقيقته، وقد يبدو الأمر أكثر عمقا إذا قلنا أن المحاكاة بمعناها الأفلاطوني، تتضمّن هي الأخرى حين نتحدث عن السينما والرواية مفهومين :

- ✓ مفهوم القدرة على تجسيد العمل الروائي.
- ✓ مفهوم القدرة على الاحتفاظ بكل ما بداخل العمل الروائي في الفيلم السينمائي.

والمفهوم الأول يعتمد كثيرا من العناصر أهمها :

• حجم الإنتاج: فالإنتاج السينمائي هو إنتاج الأفلام بغرض تحقيق كثير أو قليل من الربح وفقا لطبيعة المنتج، والإنتاج في السينما بشكل أدق هو التمويل، والمنتج في العمل السينمائي هو الممول، فهناك من المنتجين من يهدف إلى تحقيق أقصى قدر من الربح متجاوزا في كثير من الأحيان القيمة الفنية الفكرية للعمل الفني، وهناك من يهدف إلى تحقيق قدر معقول من الربح، مراعيا القيم الفنية([127])، والأمر هنا يخص المقصد من العمل السينمائي، ولكنّ بعض المنتجين يواجهون مشكلة حجم ما لديهم من أموال، فيكون الفيلم المأخوذ من رواية سجينَ قدراتهم المالية، فيكتشف المشاهدون والنقاد بعد ذلك أن فيلمهم الذي انتظروا أن يحاكي العمل الروائي ليس إلاّ عملا حاول أن يأخذ من الرواية أهمّ ما فيها، مع الاختلاف حول ما الأهم ؟ لدى المشاهد ولدى القارئ ولدى المنتج ومن بعد ذلك الناقد .

• قدرة كاتب السيناريو على تحويل الرواية إلى عمل سينمائي: وقد يبدو الأمر بسيطا لدى كثيرين، فالسيناريو السينمائي عنصر مهم في صناعة الفيلم وهو مرحلتان:

✓ السيناريو الأدبي: وسُمّي أدبيا لأنه لا يتجاوز مرحلة الكتابة الوصفية، ويُعطى عادة للممثلين حتى يحفظوا أدوارهم ويطّلعوا على قصة الفيلم، وهو مجموعة عناصر الصورة السينمائية([128])، وتحتوي تفصيل الشخصيات، الديكور، الملابس، وكل ما يُشاهد داخل الكادر السينمائي، ومجموعة عناصر الصوت السينمائي وتحتوي:([129])

1- ينظر:علي أبو شادي.لغة السينما.م س.ص249
2- ينظر:م ن.ص133
3- ينظر:م ن.ص134.133

- اللّغة: التي تنقسم بدورها إلى ثلاث عناصر وهي: الحوار ويكون بين شخصين أو أكثر، والمونولوغ وهو حديث الشخصية ونفسها أو حديثها إلى جماد أو حيوان وهكذا، والتعليق الذي يصاحب غالبا الأفلام الوثائقية.
- المؤثرات الصوتية وأصوات الأجواء: وهي الأصوات التي تصاحب التمثيل داخل إطار الصورة في محاولة لجعل المشهد يبدو واقعيا من مثل صوت السيارات، الرياح، الضجيج ..
- الموسيقى: وهي إمّا أن تكون مُؤلّفة خصيصا للفيلم أو منتقاة، كما أن لها دورا محوريا إذ تلعب إلى جانب العناصر الأخرى دور المحفز لعاطفة وانفعال المشاهد.

✓ السيناريو التقني أو التطبيقي: وهو المرحلة الأخيرة التي تسبق مرحلة الإخراج مباشرة، ويحتوي هذا السيناريو على تفاصيل الفيلم الإخراجية المتمثلة في حجم اللقطات، زوايا التصوير، حركة الكاميرا.. ويُعرّف بأنه الفيلم المكتوب على الورق.

من أجل هذا كان لابد على السيناريو أن يحرص على نقل الرواية كما هي إلى شكلها السينمائي، ولكنّ المشكلة الأكبر هي أنه بداخل الرواية حياةٌ بكاملها لا تكتفي بعرض الشخصيات وبيوتهم وبيئتهم ولكنّها حياةٌ تملك شخصياتها جسداً يتحرك وانفعالات مختلفة تصنع حياتهم، ومن الأمثلة على ذلك رواية "الحرب والسلم" التي أخرجها إلى السينما الروسي *sergei bondarchuk* **سيرغي بوندراغوك** في عام 1968م، في أربعة أجزاء، كلّ جزءٍ يجاوز الساعة ونصف الساعة، وتقديمه العمل في أربعة أجزاء هو توخّيه تقديم تفاصيل ما بداخل الرّواية، وهو ما جعل النقّاد إلى اليوم يصفونه بالفيلم الأمين على العمل الروائي وفق

عبارة **ألبرت فولتون** الذي كان يصف الفيلم الأمين على الرواية بأنه اقتفى أثر الكتاب([130])، في مقابل ذلك نجد أنّ كثيرا من الروايات لا يستطيع كاتب السيناريو مجاراة ما بداخلها ولعل فيلم "شفرة دافنشي" أكبر مثال على ذلك فالفيلم منقول عن رواية بنفس الاسم لمؤلفها الأمريكي **دان براون** أخرجه **رون هاوارد** سنة 2006م ويبدو أن المخرج لم يستطع التّقيّد بقواعد التحضير لمرحلة ما قبل التصوير، فقد كان المخرج **فريتز لانغ** *Fritz Lang* مثلا قبل أن يبدأ تصوير فيلمه، يعيش مع شخصياته قبل التصوير بفترة طويلة، فالفيلم قد تم إخراجه بالنسبة إليه وبالتالي تم تصويره على الورق([131])، ولكن الهالة التي أحاطت الرواية حين صدورها والى الآن، وعدد الطبعات التي بلغتها، والشهرة التي بلغها مؤلفها، م يستطع الفيلم مجاراتها، بل لعل المشاهد والناقد كانا صارمين ووصفا الفيلم بأنه محاولة يائسة للنّيل من نجاح الرواية، إذ لم يستطع كاتب السيناريو الانتقال بالكمّ الهائل من المعلومات والأماكن والأسرار، من الرواية إلى العمل السينمائي، واكتفى بما تقدّمه الكاميرا من خلال تصويرها لأماكن أحداث القصة، وقبل ذلك بالحوارات المجتزأة التي كانت بين الشخصيات.

- القدرة على الاحتفاظ بكل ما بداخل العمل الروائي: ويشبه إلى حد ما مفهوم القدرة على تجسيد العمل الروائي وإن كان أكثر إحاطة منه، فالاحتفاظ بما بداخل العمل الروائي داخلَ الفيلم، هو الإبقاء على كلّ ما ذُكر من شخصيات وأماكن وأحداث وحوارات وتفاصيل في الرواية، وقد يختلف الأمر من رواية إلى غيرها، فالعمل الروائي الذي يكتفي بقصة محورها بعض الشخصيات والمكان الواحد أو المكانين، أفلمتها تبدو أسهل من عمل روائي ضخم كرواية "ذهب مع الريح" لكاتبها **مرغريت ميتشل** والتي

1- ينظر:ألبرت فولتون.م س.ص349
2- ينظر:دومينيك فيلان.الكادراج السينمائي.تر:شحات صادق.مطابع المجلس الأعلى للآثار.القاهرة.دت.ص144

أخرجها إلى السينما **فيكتور فليمنع** في عام 1939م، الرواية التي حاولت اختصار الحرب الأهلية الأمريكية بين عامي 1861و1863، وفي كثير من الأحيان تكون جملة: "لا يناسب السينما" هي التي تحدد مفهوم القدرة على الأمانة، فكثيرٌ من المشاهد والشخصيات التي نقرأها في رواية ما، لا نجد لها أثرا داخل الفيلم، ذلك أن وجود هذا المشهد أو عدم وجوده لا يؤثر في مجرى أحداث الفيلم، وقد أُضيف إلى هذه الأسباب سبب آخر في كثير من البلاد، هو الرقابة وعادة يكون مقص الرقيب سببه انتهاك واحد من المحظورات الكلاسيكية: "الدين، السياسة والجنس" ولكن الرقابة تختلف من بلد إلى آخر، ففي هوليوود مثلا هامش الحرية واسع جدا يستطيع من خلاله السينمائي أن يقدّم ما يشاء مقارنة بالبلاد الأخرى، حتى وإن نُسبت إلى العالم الأول كفرنسا التي تمنع كلّ ما ينتهك من وجهة نظرها تاريخها الاستعماري، كالفيلم الجزائري"معركة الجزائر"الممنوع من العرض منذ إنتاجه سنة 1965م، ولكن برغم ذلك فإن هوليوود وعلى الرغم من سقف الحرية العالي جدا، إلا أن كلمة سقف تعني أن هناك حدودا ولا يمكن للحرية أن تكون مطلقة، فهي لا تستطيع مثلا أن تصنع أفلامًا يُنكر موضوعها وجود "المحرقة اليهودية" على يد الألمان في الحرب العالمية الثانية.([132])

هذا ويضاف إلى كل هذا امتلاك التقنية التي تستطيع تجاوز كثير من العقبات، فالروايات الأدبية ليست سواء وكثير من المواضيع والأفكار الروائية تجاوز قدرة كثير من صُنّاع السينما، باستثناء هوليوود، فالصناعة الفيلمية تراهن على الجوانب التقنية بما في ذلك توظيف أنظمة وبرامج الحاسوب لخلق صور افتراضية غير متناهية، بل غالبا ما تشكّل تلك الصور العمود الفقري لكثير من الأفلام مثل"حرب النجوم"، "القناع"،

1- ينظر:الكسندر كاراغانوف.السينما بين الايديولوجيا وشباك التذاكر.تر:سامي كعكي.دار الطليعة.بيروت.ط1.1979.ص125.124

"ماتريكس"، "الحديقة الجوراسية" وغيرهم من النماذج المشابهة، والتي تكون مواضيعها أقرب إلى العجائبية، ما جعلها تحقق نجاحا على مستوى حجم الإيرادات، وهو ما يؤكد أن السينما فنّ يعتمد عدّة أسس أهمها الجمال، التكنولوجيا، المال والجمهور.([133])

وقد حفلت السينما بنماذج أخفقت أو نجحت أو بين ذلك كله في تقديم العمل الروائي، فكثيرٌ من العناوين الروائية لفتت انتباه صانعي السينما وحملتهم على أفلمتها والأمثلة كثيرة، وهو ما يدعو إلى القول من جهة أخرى أن نقل الرواية إلى فيلم لا يعني أن الفيلم سيكون أقل مستوى منها، فقد حدث أن كان الفيلم المأخوذ من الرواية ناجحا، والأمثلة كثيرة نذكر منها فيلم "العرّاب" عن رواية بنفس الاسم للمؤلف **ماريو بوزو** للمخرج **فرانسيس فورد كوبولا** والذي استطاع أن يقتفي أثر الرواية، وساعد في ذلك التّقفّي الناجح الأجزاء الثلاثة للفيلم والتي استطاعت أن تنقل العمل الروائي في أكثر من ثماني ساعات، وفيلم"حدث ذات مرة في أمريكا" وهو الفيلم الأطول للمخرج الإيطالي **سيرجيو ليوني**، وتم عرضه للمرة الأولى عام1984م، وأُعيد عرض الفيلم بعد بضع سنوات في نسخة طويلة وصلت مدة عرضها أربع ساعات، والفيلم مأخوذ عن رواية بعنوان "The Hoods" لكاتبها **هاري غراي**، وفيلم"The Color Purple"سنة 1985م للمخرج **ستيفن سبيلبرغ** عن رواية بنفس الاسم للكاتب **أليس ووكر**، ويمكن معرفة نجاح الفيلم من خلال مستويين، المستوى الأوّل هو الجوائز التي يحصدها في مسابقات المهرجانات الدولية، والمستوى الثاني - ويخصّ البلاد التي لديها صناعة سينما- وهو حجم الإيرادات التي يُدرّها الفيلم في صالات العرض السينمائية. (2)

1- ينظر:م س.ص89.88
2- ينظر:م ن.ص90

9.3.سلسلة روايات وأفلام هاري بوتر:

1.9.3.الأدب العجائبي:

انتهى إلى الإنسان بعض العلم وليس كلّه، فأمِنَ من ذلك العلم الذي بلغه كثيرا ممّا كان يجد من علّة المرض ومن سلطان الطبيعة، ولكنه لم يستطع إلى الآن أن يَكُفَ عقله وقلبه عن الميل إلى الاعتقاد أو الظّن بكلّ خارق أو عجيب، لم يستطع علمُه الذي ذكرناه قبلاً أن يَعصِمَهُ من الخوف منه أو الإقبال على البحث فيه، يدلّه في ذلك فضولٌ وحُبّ استطلاع، وقد أَلِف منذ أن كان يصنع حضاراته الأولى أن يقف على كلّ عجيب متسائلا حينًا ومُسلِّماً بلا سؤالٍ حينًا آخر.

ولما كانت طبيعتُه التي جُبِل عليها تحملُه على حُبّ اكتشاف كلّ غريب، فأقبل على الطبيعة يُمجّد فيها ما لا يعرف من مظاهرها وظواهرها، حتى اكتشف الكتابة، فجسّد بها كلّ خيالاته التي آمن بها ولم يرها، ولا يزال بين أيدينا ملحمة "غلغامش" من العراق وقبلها "كتاب الموتى" الذي كتبه كهنة معابد مصر القديمة، ومن بعدها ملحمتا **هوميروس**"الإلياذة" و"الأوديسة"، ثم أعقب ذلك كلّه رواية "الحمار الذهبي" التي كتبها **أبوليوس** النوميدي الجزائري، هذه الآثار الأولى فيها صفة اجتمعت فيهم كلّهم، وعرفنا من خلالها الميل الطبيعي لكُتّاب تلك الحِقب وقُرّائها أيضا،كانت تلك الصّفة المشتركة هي الكتابة العجائبية التي يحتويها عا لمٌ غرائبي لا تملك شخصياته من عا لم الحقيقة الذي نعرفه إلا الأسماء .

هذا الأدب العجائبي الذي قَدّم في المقابل دراسة انثروبولوجية *Anthropologie* عن الفكر البشري، الذي كان يتقدّم في خطٍّ متوازٍ مع جهله أو علمه بما حوله وبما في داخله، و قد اكتمل أو كاد ينتهي لدى

دارسي العصر الحديث فهمُهم لمقصد فنّ وأدب الإنسان القديم، حتى قالوا إنّ ما خَلّفه من آثار إنما هو بلا شك انعكاس مباشر لمعتقده ولمجتمعه.

ولما كان الإنسان منذ القديم يُغريه أن يعرف ما لا يعرف، وأن يخاف ما لم يستطع أن يعرف، انتهى مع تراكم العلم بالزّمن إلى ضبط مصطلحات تُقدّم كلّ علم وفنّ وأدب إلى القارئ والقارئ الباحث المفهومَ الصّحيح فكانت العجائبية مصطلحا تقريبيًّا لمفهوم الخروج عن المألوف.

وقد أَلِف القارئ كلمة العجائبي، وربّما كانت لديه تعني كلّ عجيب، وهو يقترب حين تعني لديه ذلك من معناها اللّغوي، فقد جاء في لسان العرب أن العُجْبَ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده([134])، وزعم الخليل أن بين العَجيب والعُجاب فرقًا، فأمّا العَجيب والعَجب مثله فالأمر يُتعجَّب منه، وأمّا العُجاب فالذي يُجاوز حدّ العجيب.([135])

ومن هنا يمكن الحديث عن المعنى الاصطلاحي، حيث جاء في كتاب"مدخل إلى الأدب العجائبي" لمؤلّفه **تورودوف** أن العجائبي هو التّردد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثًا فوق طبيعي حسب الظاهر.([136])

ويلتزم **سعيد الوكيلي** في كتابه "تحليل النّص السردي" نفس التّعريف الذي قدّمه **تورودوف** مع الاختلاف في تقديم ترجمة المصطلح الواضحة، ويقول **محمّد البارودي** في كتابه "الرواية العربية والحداثة":"

1- ابن منظور.ابو الفضل جمال الدين محمد بن كرم.م س.ص412
2- ابن فارس.أبو الحسين أحمد بن زكريا.مقاييس اللغة.اتحاد الكتاب العرب.دمشق.الجزء الرابع. 2002 ص243 .244

1- تورودوف تيزكيتان.مدخل إلى الأدب العجائبي.تر:الصديق بوعلام.دار شرقيات.القاهرة.1994.ص44
2- محمّد الباردي.الرواية العربية والحداثة.دار الحوار.اللاذقية.سوريا. 1993.ص187

لقد استعملنا مصطلح العجائبي بالمعنى الذي يؤدّيه المصطلح الفرنسي *le Fantastique* ونحن نميّز بينه وبين المصطلحين القريبين منه وهما حكاية الخوارق *le Merveilleux* والحكاية الغريبة *L'étrange*". (2).

ولكن الخوض في كلّ مجال يستعمل فيه مبدعُه العجائبيّة يبدو أكبر من أن يُحاط به، ولكنّ أثر العجائبيّة يكون أكثر وضوحا لو اخترنا من الأدب ومن السينما مثالا يثبت الاختلاف الجذري بين الموضوعين الواقعي الحقيقي الذي يكتفي من الفنّ بالدّوران في فَلَك عقل المشاهد والقارئ معا، والعجائبي الذي يُحيل العقل إلى مجرّد آلة تضمن شروط المشاهدة والقراءة، ولكنّه لا يستطيع أن يحرّك فعل المنطق لديه.

2.9.3.سلسلة روايات وأفلام هاري بوتر:

وقد كان لمجموعة الأعمال الأدبية التي مكّنت للرواية العجائبية من أن تصبح نوعا من أنواع الرواية بشكل عام أثرها الكبير في خلق أفلام حاولت محاكاة الرواية الأدبية ولعلها تجاوزت محاكاتها إلى التّفوّق عليها، ومن أهمّ تلك الأعمال الروائية سلسلة روايات هاري بوتر لكاتبتها الانكليزية **جوان كاثلين رولنغ** التي استطاعت أن تُلفت الانتباه بموضوع أولى رواياتها دُور النشر أولا، ثم لم تلبث طويلا حتى لفتت انتباه السينما.

كانت سلسلة رواياتها العجائبية التيّ حمل عنوانُها اسم الشخصية البطلة، قد لقيت اهتماما غير عادي، فموضوعها جذّاب هو"السّحر"، وعادةٌ الناس أنهم يحبّون كلّ المواضيع الغامضة، وخاصة إذا حاكى ذلك أسلوب الكاتب وقدرته على ابتكار وربط الأحداث، ويروي العمل قصة الصبي الساحر **هاري بوتر**، منذ اكتشافه لحقيقة كونه ساحرا، وحتى بلوغه سن السابعة عشرة، وقدراته السحرية، فيكتشف ماضي والديه

ومقتلهما، فيسعى إلى الانتقام والقضاء على سيد الظلام اللورد **فولدمورت**، وقد صدرت السلسلة في سبعة أجزاء:([137])

- ✓ هاري بوتر وحجر الفيلسوف صدر في 30 جوان1997.
- ✓ هاري بوتر وحجرة الأسرار صدر في 02جويليــة 1998.
- ✓ هاري بوتر وسجين أزكبان صدر في 08 جويلية 1999.
- ✓ هاري بوتر وكأس النار صدر في 08 جويليـــــة 2000.
- ✓ هاري بوتر وجماعة العنقاء صدر في 21جـــوان 2003.
- ✓ هاري بوتر والأمير الهجين صدر في 16جويليــة 2005.
- ✓ هاري بوتر وآثار الموت في 21جـــــويليـــــــة 2007.

واستطاعت السلسلة منذ جزئها الأول أن تُجاوز أرقاما قياسية في عدد النسخ، وربما كانت هذه السلسلة تشكل ظاهرة وفق المعطيات الموجودة، فنجاحها روائيا كان كبيرا ونجاحها سينمائيا كان كبيرا أيضا، وما يشدّ الانتباه هو أن كاتبة السلسلة تُشبه كاتبة رواية "ذهب مع الريح" الأمريكية **مرغريت ميتشل،** فكلتاهما لم تظنّا أن ما سوف تكتبانه سيلقى هذا الحجم من النجاح، وكلتاهما تلقفت هوليوود عملها، مع فارق الاختلاف الجذري بين موضوعي الروايتين .

وقد أخذ النقّاد على مخرج سلسلة **هاري بوتر** أنه ألغى كثيرا من الشّخصيات والأحداث داخل العمل الروائي، وقال بعضهم إن الرواية تفوّقت فعالمها أكثر إيغالا في عالم الخيال من الفيلم، و العقل أثناء القراءة

1- ينظر: فرحات، مسعود ،الفانتازيا والعجائبية. http://ibnkhaldoun.forumarabia.com شوهد:12 فبراير2012.

يستطيع أن يجمح و يتخيّل كيف شاء كلّ تلك الكائنات والأماكن العجيبة، وأن الفيلم السينمائي قد أفسد على عقل القارئ المشاهد متعة أن يكون هو صانع الفيلم في مخيلته، وردّ آخرون بأن السينما أثبتت أنها فنّ صناعة المستحيل، فيكفي الفيلم أنه استطاع أن يحرّك كلّ ما كتبته **جوان رولينغ**، بل واستطاع أن يخلق عالماً بديلا كان الخيال البشري وحده هو ما يستطيع أن يشكّله، فالتّقنية السينمائية وإمكانات هوليوود كلّهم اجتمعوا لخدمة الإبداع السينمائي، وقال **مارشال فاين** في مجلة Star أن سلسلة أفلام هاري بوتر تحمل مؤثرات بصرية مذهلة وتصويرا ممتازا([138])، وذهب مخرج الفيلم **كريس كولوغوس** أكثر من ذلك حين قال أن حُل م تجسيد كلّ ما نفكّر فيه قد تحقق وأن **كانودو** المعلّم الذي كان يقول قبل قرابة قرن من الزّمن أن السينما تستطيع أن تحقق كل أحلامنا وخيالاتنا كان على حق.([139])

وقد أغرى السينما- كما سبق- أن تنقل عالم السّحر في **هاري بوتر**، الذي يكتفي قارئُه بالخيال، إلى عالم الصورة المتحرّكة الذي يجسّد الخيال، والفارق بين الكتابة والصورة يظهر جليًّا في سلسلة أفلام هاري بوتر، ولو أجرينا شيئًا من المقارنة بينهما، لأحصينا بعض الاختلاف وبعض التشابه، فكاتبة الرواية **جوان رولنيغ** وحدها من يستطيع أن يدّعي أنّها صاحبة فكرة القصّة، ووحدها تستطيع أن تقول أنها من أبدعت الشّخصيات وأسماءها، وأماكن الأحداث وأسماءها، وكلّ تلك الكائنات وأسماءها أيضا، بل أكثر من ذلك هي من ألّف بين أحداث الأجزاء السّبعة، فالسينما لعبت دور المنتظِر في كلّ جزءٍ من أجزاء الرواية، حيث وجدت أن كل مكونات السيناريو السينمائي متوفرة، وليس على كاتب السيناريو المقتبِس للعمل الروائي إلاّ

1- ينظر:ضياء ذهب.هاري بوتر يحوز إعجاب النقاد عبر العالم. http://www.masrawy.com/ketabat/Articles01.شوهد:18فبراير2012.ص01

1- ينظر:م س.ص01

أن يُقسِّم العمل إلى مشاهد وحوارات، ومن ثَمّ إلى لقطات في السيناريو التقني، وعلى المخرج بعد ذلك أن يختار طاقمه التّقني المتمثل في مدير التصوير، مهندس الإضاءة، مهندس الديكور ومصمم الملابس والإكسسوار، يضاف إليهم جميعًا خبير الخدع البصرية ومصمم الشّخصيات الافتراضية على شاشة الحاسوب، كلُّهم سيناقشون عملا سينمائيا سيُصنع، والأهم من ذلك أنّ هذا العمل السينمائي مأخوذٌ من رواية ناجحة، وليس على هذا الطاقم وِفق مؤهّلاته سوى بداية تجسيد كلّ ما بداخل خيال القارئ، الذي سيصبح مشاهدا بعد ذلك، وعلى المخرج أيضا أن يختار طاقمه الفنيّ، وفي مقدمة هذا الطاقم الممثّلون، وبعد ذلك يبدأ التصوير، وبعد أن ينتهي تأتي مرحلة العرض، وهنا ننتقل إلى وجهة نظر نقدية أخرى، هي مشكلة القراءة والمشاهدة، فلكلّ قارئٍ تَصوُّرٌ عن شكل الشخصيات وخاصة البطل منها، ويمكن القول أن رقم 360 مليون نسخة التي طُبِعت للرواية، هو رقمٌ أيضا لتصورات شكل البطل، وحجم تأثير العالم الغرائبي في الرواية في ذهن كل قارئ، وهنا تكمن معضلة استقبال المشاهد للشخصية السينمائية التي سيَفرِض شكلُها الفيلمُ السينمائي، فعادةً ما تنتهي علاقة ذهن المشاهد بالخيال مباشرة بعد بداية الفيلم، فالسينما من خلال مخرج الفيلم تقدّم نموذجًا واحدا مُصوّرا للشخصية، والنموذج الأوحد ذلك هو نتاج نقاشات ودراسات مستفيضة بين المخرج والمنتج وكاتب العمل وغيرهم، دون الحديث عن شخصية كل مخرج.

فالمخرج يحاول أن يكون هو المسيطر الديكتاتور المبدع، ومن ضمن ما يمارس به فعل السيطرة هو اختيار الشّخصية الممثِّلة البطلة، فقد يُقبل كثيرون على دور العرض يريدون أن يروا أبطالهم الذين قرأوهم يتحركون، وبعد نهاية العرض وربما قبله يخرج الجمهور منقسم الرأي وربما موحّد الرأي، إمّا راض وإمّا ساخط، والرضا والسّخط لا يخصّان الجمهور وحده ولا يخصان أمرا واحدا، فأمّا الأمر الواحد فهو فشل المخرج في

اختيار شخصيات العمل التي تقترب من تصوّرهم الذهني على الأقل، إذ إن الممثل **دانييل رادكليف** *Daniel Radcliffe* الذي قام بدور **هاري بوتر**، لم يُوفَّق حسب زعمهم في تقمّص دور بطل الرواية ذو الشخصية العبقرية، فظهرت شخصيته الضعيفة في الواقع بادية في الشخصية الفيلمية، دليلهم في ذلك أن البون شاسع بين الجُمل التي يقولها من جهة وطريقة وشكل أدائه من جهة أخرى، فهو مثلا يتوّعد **فولدمورت** سيد الظلام في مشهد من مشاهد الجزء السابع ويقول له وهو يتحرك نحوه :

" Will be your end with my hands or the hands of others, but you inevitably end "

"ستكون نهايتك بيدي أو على يدي غيري ولكنك حتما ستنتهي"

لكنّ طريقة أدائه من خلال حركته تبدو مرتبكة، دليلهم في ذلك أنه لا وجود لهذا الارتباك في الرواية، وأن طبيعة الممثّل الحقيقية هي ما غلب في الأخير.

ولم يكتف النقد بالحديث عن بعض جزئيّات ما أضافه الفيلم أو نقصَه من عجائبية الرواية -على أهميته- ولكنّه ذهب أبعد من ذلك حين اتّهم السينما بتقديم طقوس السّحر - التي ذكرتها الرواية - تقديما حَرفيّا تعليميًّا، وقالوا أن الرواية عمل مكتوب ، وليست الرواية وحدها من تحدث عن السّحر فهناك كتب غيرها موضوعها الوحيد هو السّحر بتفاصيله، ولكن خطر السينما أكبر، فالفيلم ليس كالكتاب، فالطّقوس التي تُمَارس مُصوّرة في مشاهد، يمكن لأيّ مراهق أو طفل أن يكرّرها أو أن يعتقد بها على الأقل، بل إنّ كثيرا من كتب السّحر وتعاليمه وطلاسمه وتعاويذه كان الشباب في شُغلٍ عنها مع وجودها، فأثار فيهم الفيلم والرواية معاً روح البحث عن كل ما تعلّق بالسّحر، في المكتبات وفي غيرها، حُجّتهم في ذلك، كَمُّ

المصطلحات والعلوم السّحرية الصحيحة التي في الفيلم، فأقاموا مقارنة بين الكتب الخيالية عن عالم السّحر مثل: سجّلات نارنيا chronicles of narnia وسيّد الخواتم lord of the rings ، وبين كتب **هاري بوتر،** فوجدوا أنّ هناك وسيلة سهلة لمعرفة هل يساعد كتاب ما على إعادة نشاط عمل السّحر في العالم الواقعي أم لا ؟ وهل يشير الكتاب إلى علوم السّحر بحيث يمكن باستخدام تلك الإشارة أن نجد معلومات عنها في أي مكان؟

في سجلات نارنيا وسيد الخواتم، نجد عوالم سحرية وخيالية ولكن لا يمكن تكرارها في الواقع، أما في **هاري بوتر،** فالإشارة واضحة لعلوم سحريّة مثل علم التنجيم وعلم توارد الخواطر وعلم علاقة الأعداد بالمواد وغيرها، بل وأنكر البعض على الفيلم وليس الرواية، بثّه أفكار شيطانيّة مثل أنّ شرب دم الحيوانات الميتة يهب القوة "الجزء الرابع"، وتقديم قربان بشري مع الدّم البشري يمكن أن يبعث جسدا فيه حياة لروح شيطانية "الجزء الرابع"، وتقديم فكرة أنه لا خطر من سيطرة الشيطان على الإنسان "الجزء الخامس"،([140])

إضافة إلى أنّ استخدام السّحر في الحديث إلى الأشباح ومخاطبة أرواح الموتى وعبور النّار دون أذى من الأشياء العادية، و ذهب بعض المتدينين من المسيحيّين إلى أكثر من ذلك، فدعوا إلى مقاطعة الأفلام بدعوى أن السّحرة هم أعداء الرّب في العهد القديم "التوراة" حيث جاء فيه:" السّحرة والعرّافون والتّرافيم

1- هاري بوتر.وجهة نظر. http://www.liilas.com1ص. 2012فبراير23:شوهد. 2011جوان02.
2- ملاخي. 24.23.العهد القديم

والأصنام وجميع الرّجاسات التي رُئيت في أرض يهوذا وفى أورشليم أبادها يوشيا ليقيم كلام الشريعة"([141]) ولا ينبغي لنا أن نصنع أبطالا من السّحرة يشاهدهم الأطفال والمراهقون.

ويبدو أمر اختيار السينما أو العمل الروائي للموضوع العجائبي اختيارا نفسيّا فلسفيّا يكشف إلى حدّ بعيد الارتباط الذهني للمؤلف وللمخرج معا، فكثيرٌ من الأسئلة تبحث عن كثير من الأجوبة، لعل أهمها هو لماذا يختص بعض الكتاب في الرواية العجائبية وحدها أو أن جل أعمالهم تدور في فَلَكها وكذالك المخرجون في السينما؟ ولماذا اختار **تولكين** مثلا - منذ خمسينيّات القرن الماضي-أن يكون مجال كتابته الروائية هو العجائبي بثلاثيته سيّد الخواتم ؟ ونفس الشيء يقال عن **جوان رولينغ،** لماذا اختارت تحديدا أن تكون كتاباتها عن عالمها العجائبي الذي صنعته من خلال هاري بوتر؟

سوف تحتّل جملةُ: أن الكلّ لديه ميوله الخاصة، صدر كثير من الإجابات، يؤكّدها تخصّص كثير من المؤلفين والمخرجين في نوع معيّن من أنواع الرواية أو الفيلم السينمائي، و**أغاتا كريستي** عُرفت برواياتها البوليسية، وكذالك **أرسين لوبين،** في حين لا يزال **دان براون** يقدّم نوعا واحدا هو مزيج بين الغموض والإثارة والتّشويق،كما أصبحت أعمال **الفريد هتشكوك** السّينمائية رديفًا لمصطلح التّشويق، وما يزال اسم **ستيفن سبيلبرغ** مقترنًا بأفلامه العجائبية، ولكنّ الميل إلى كتابة أو إخراج نوع معيّن من أنواع الرّواية أو الفيلم السينمائي يبدو بسيطًا إذا ما قِيس إلى إجابة كثيرٍ من النقاد التي تعلن في وضوح أن السينما والمؤلف يعرفان جيدا من أين تُؤكل الكتف، ويعلمان جيدا أن الإنسان يحبّ ما لم يتعوّده، من أجل ذلك ما تزال

العجائبية الضّامن الفنّي لعائدات المنتجين الذين يعلمون أن إنتاجاتهم لن تكون مغامرة ولا مقامرة فالأرباح مضمونة، ودليل ذلك عائدات الروايات والأفلام العجائبية.

الفصل الثاني

نجيب محفوظ والسينما

المبحث الأول

الرواية المصرية والسينما

.المبحث الأول: الرواية المصرية والسينما

ولقد جَهِد المصريون -كُتّابهم ونُقّادهم وأدبائهم وصُحفيّوهم - في أن يثبتوا أنّ الرّاوية العربية قد أقلعت من مصر، وذكروا أن ما كُتب قبل رواية "زينب" لمؤلّفها **محمّد حسين هيكل**، هو محاولات قصصيّة تشبه الرواية، وقد ذكرنا بعض ذلك الاختلاف الّذي وقع بين من يقول أن رواية "زينب" هي الأولى، ومن يقول غير ذلك في المبحث الأول من الفصل الأول من هذا البحث.

ولقد جَهِد المصريون أيضا في إثبات أنّ السّينما المصرية بدأت بعد عام من بدايتها في فرنسا، على يد الأخوين **لومبيير** في ديسمبر من عام 1895م، دليلهم في ذلك مجموعةُ الأفلام القصيرة الأولى التي صَوّرت بعض شوارع الإسكندرية والعاصمة القاهرة وبعض الأماكن الأخرى، ولكنّ حُجّتهم هذه المرّة تبدو أقلّ خطرًا، فالأخوان **لومبيير** هما من أرسلا بعض مُصوّريهما إلى بلدان من العالم، فصوّروا بعض المدن

والآثار وغيرهما، كما أنّهما باعا بعض الأفلام التي صوّراها ومعها آلات العرض السينمائي، فعُرضت في كثيرٍ من البلدان أيضا، ومن ضمن بلاد العالم تلك بعض الدّول التي كانت مستعمرة أو تحت الحماية أو الانتداب، كالجزائر وسوريا ولبنان ومصر، على أنّ كثيرًا من المراجع العربية تذكر أنّ يوم 20 يونيو1907م، هو بداية السّينما في مصر، والمقصود هنا هو بداية تصوير بعض الأفلام الوثائقية القصيرة، التي نذكر منها الفيلم التّسجيلي القصير عن زيارة الخديوي **عبّاس حلمي الثاني** إلى معهد المرسي أبو العباس بمدينة الإسكندرية.([142])

1.1.بداية السّينما المصرية:

في بعض المراجع نجد أن المخرج **محمّد كريم** أنشأ شركة لصناعة الأفلام وعرضها بمدينة الإسكندرية سنة1917م، وأن هذه الشركة قدّمت فيلمين هما: "الأزهار الميتة" و"شرف البدوي"، وعُرضا في الإسكندرية سنة 1918م، واعتبر هذان الفيلمان هما بداية الأفلام المِمثّلة في مصر.([143])

أمّا **جورج سادول** فيذكر أنّ المحاولات الأولى بممثّلين مصريين كانت عام 1918م، مع الاختلاف في عناوين الأفلام، فيذكر أنّ الأفلام الأولى كانت"السيدة لوريتا " وأخرجه الايطالي **لارّيزي**، و"الباشكاتب" وأخرجه **محمّد بيومي** و"البحر بيضحك ليه" أخرجه الايطالي **الفيزي اورفانيللي**، أمّا الشرّكة التي تقول كثيرٌ من المراجع المصرية أن **محمّد كريم** هو الذي أنشأها، فيضيف **جورج سادول** أن

1 - ينظر: أحمد كامل مرسي . مجدي وهبة. معجم الفن السينمائي.م س.ص17

1– ينظر: جان ألكسان. السينما في الوطن العربي.عالم المعرفة. العدد51 .المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.الكويت.مارس1982.ص23

أومبيرتو دوريس المصور الايطالي، بدعم من "بانكو دي روما " أسّس شركة سينمائية إيطالية مصريّة، وأقام في الإسكندرية مكانًا صغيرا أُخرجت فيه أفلام متوسّطة الطّول أخرجها **أوزاتو**،كأفلام "شرف البدوي" و" الزهور القاتلة " و" نحو الهاوية"، ومواضيع هذه الأفلام و إن كانت عربيّة إلّا أن من قام بأداء الأدوار فيها ممثلون إيطاليون.([144])

أعقب هذه الأفلام محاولات عرضيّة لم تلق نجاحًا يُذكر، كفيلم " الخاتم السّحري" سنة 1922م للمُمثّلَين الكوميديّين **فوزي منيب** و**جبران نعّوم**، وفيلم "العمّة الأمريكاني" الذي مثّل فيه كل من **علي الكسّار** و**أمين صدقي**، حتّ كانت سنة 1927م هي البداية الحقيقية للسّينما المصرية فقدم **إبراهيم لاما** فيلمه الأول " قبلة في الصحراء"، الذي لَقي بعض النجاح، ولكن نقّاد السينما- الصحفيّون آنذاك- آثروا أن تكون بداية السّينما في مصر هي بفيلم " ليلى" الذي أخرجه **استيفان روستي**، وقامت بدور البطولة فيه **عزيزة أمير** نظرًا لقيمته الفنيّة العالية في ذلك الوقت.([145])

وكان أوّل فيلم مصري ناطق هو فيلم " أولاد الذّوات" الّذي عُرض في 14 مارس1932م، وهو فيلم مقتبس عن مسرحية **ليوسف وهبي**، حيث قام بالتّمثيل فيه، وتمّ تصوير نصف الفيلم في باريس والنصف المتبقي في " **مماثل رمسيس**" بالقاهرة التي أنشئت حديثا.

على أن الصّوت في الفيلم المصري -كما يرى كثيرون - لم يكن يعني مرحلة تطوّر في المستوى الفني، حيث إنّ التجربة التي عاشتها مرحلة الفيلم الصّامت لم تتجاوز الخمس سنوات، بالإضافة إلى أنّ عدد

2- ينظر: جورج سادول.م س.ص 522
1- ينظر: جان ألكسان. م س.ص24

الأفلام التي كانت قد أُنتِجت و عُرضت، لم يكن يتجاوز هو الآخر عدد أصابع اليدين، من أجل هذا كان الفيلم المصري النّاطق في أوّل أمره مجرّد تجارب يغذّيها انبهار الجمهور بالسّينما.([146])

واستطاعت السّينما برغم ذلك أن تبلغ معدّل عشرة أفلام في السنة الواحدة بين سنتي 1932و1939، وبلغ العدد ثلاثة عشر فيلما سنة1935، وهي السّنة التي أنشأ فيها **طلعت حرب** " أستوديو مصر" حيث قدّم فيها الفيلم الأوّل "وداد" والذي مثلت دور البطولة فيه **أم كلثوم**.

فحاولت السّينما المصرية أن تلعب على وتر شعبية بعض المغّنيين، مثل: **محمّد عبد الوهّاب**، و **أم كلثوم**، فأنتجت لهم أفلاما مثل "الوردة البيضاء"سنة 1933، و"دموع الحب"سنة 1936، و"يحيا الحب" سنة 1938 و"دنانير" سنة 1940، وبرغم بساطة هذه الأفلام إلّا أنّها أعلنت عن ميلاد أُلفة بين الجمهور وصالات العرض السينمائي.([147])

وقد كان من أهم نتائج دخول الصوت إلى السينما المصرية:([148])

✓ تحوّل رجال المسرح إلى السينما، وعلى رأسهم **يوسف وهبي** الذي نقل كثيرا من مواضيع ومضامين مسرحياته إلى السينما من مثل " الدفاع" سنة 1935، "ساعة التنفيذ" سنة 1936، كما ساهم إلى جانب التّمثيل في إنتاج كثير من الأفلام.

2- م ن.ص26

1- ينظر: جورج سادول.م س .ص524
2- ينظر: جان ألكسان.م س.ص30

- ظهور ما يسمّى بالأفلام الغنائية، وظهورها جاء نتيجة محاولة براغماتية يستفيد من خلالها المخرج والمنتج من شهرة المغني والمغنية، وفي الوقت ذاته تكون هذه الأفلام حملة دعائية للمغني و المغنية.
- إنشاء الاستوديوهات وعلى رأسها" أستوديو مصر"سنة 1935، فأكثر الأفلام كان يتم تصويرها خارج مصر وفي فرنسا تحديدا أو خارج القاهرة و هو ما كان يزيد من أعباء الإنتاج.
- زيادة الإقبال على السينما من خلال استمالة صالات العرض السينمائي لجمهور المسرح وجمهور الطرب الذي يحب أن يرى مطربيه أمامه ولو بشكل غير مباشر، إضافة إلى جمهور جديد كانت الأمية تقف حائلا بينه وبين قراءة الحوار المكتوب على الشاشة.

ولم تَحِد السّينما في مصر عن النّهج التّجاري الذي رام المال وحده، وإن كانت فائدته كبيرة في تعويد الجمهور على هذا الفن الجديد، إلّا أنّ فيلمًا واحدا كان مختلفًا لا يشبه الأفلام الغنائية الأخرى، هو فيلم"العزيمة" الذي أخرجه **كمال سليم** سنة 1939م، فهو أوّل فيلم يلامس الواقع المصري ، إذ إنّ البطل **حسين صدقي** و البطلة **فاطمة رشدي** ليسا مغنيين، وإنّما اكتفيا في الفيلم بالتّمثيل وحده، حيث جسّدا دور فتى فقير ابن رجل حلاق عاطل برغم الشهادة التي معه، وفتاة فقيرة، يقع كلٌّ منهما في حبّ الآخر، وإن بدت القصة مستهلكة إلى حد ما إلاّ أن جوّ الفيلم وأماكنه وشخصياته التي تشبه شخصيات الواقع ، جعلوا الجمهور و الصّحافة يجتمعان على تقدير الفيلم و إكباره، فأصبح الفيلم وموضوعه مرجعا فكّ قيد كثير من المخرجين الّذين تعوّدوا الأفلام الغنائيّة فحاولوا تقليده، فارتقى بعض الارتقاء بمستوى ما تقدمه السّينما في مصر، حتى و إن غلب في الأربعينيّات من القرن العشرين نوع

الأفلام الغنائية إلاّ أن أفلاما أخرى كانت تحاول أن تقدّم موضوعات مختلفة، وإن أعاقتها ظروف الحرب العالمية الثانية.([149])

وكانت ثورة 23 يوليو 1952م منعرجًا أحدث ثورة، لم تشمل السّياسة ولا نظام الحكم وحدهما، إنّما قلبت كل الأفكار بما في ذلك السّينما، فأضحى لموضوعات الأفلام أهداف أخرى، توازي أهداف الثورة نفسها، فأصبحت تعاليم الجمهورية مُنبثّة داخل كثير من الأفلام، وإن بدت لبعض المخرجين بعض الحرية في أفلامهم **كصلاح أبو سيف** الذي حاول أن يقدّم المصري البسيط كما هو، بدايةً من فيلم "الأسطى حسن" سنة 1953، وفيلم "الوحش" سنة 1954، هذه الحريّة التي أُتيحت أيضا **ليوسف شاهين** اللّبناني الأصل من خلال "ابن النيل" سنة 1955، و"صراع في الوادي" سنة 1956، وفيلمه "باب الحديد" سنة 1957م، إلاّ أن الطّابع الغنائي كان هو الغالب في سنوات الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، فكلّ فيلمٍ يجب أن تتخلّله مجموعة أغاني و رقصات شرقية، حتى وإن لم يكن هناك علاقة للبطل والبطلة بالغناء.([150])

2.1. الأدب الغربي والسّينما في مصر:

على عكس السّينما في أوربا وأمريكا لم يكن الأدب والرواية خاصة هي منهل الأفلام الأولى في مصر، ومردّ ذلك هو أنّ فرنسا وإنجلترا- مثلا-كانتا من البلاد التي أصبح فنّ الرواية فيها فنًّا قائما بذاته، ومنذ

1- ينظر: علي أبو شادي. وقائع السينما المصرية في مائة عام 1896- 1995.المجلس الأعلى للثقافة .القاهرة.1997.ص27

1- ينظر: م س.ص53

قرون طويلة، ولما ظهرت السينما حاولت أن تُفِيد من شهرة الأسماء الأدبية التي تُؤفلم رواياتها، أمّا في مصر فالسّينما فن غربي، والرواية فنّ غربي أيضا حيث كانت الروايات - بشكلها الفني المتعارف عليه - غير معروفة في مصر، بل إنّ الإقدام على كتابة رواية وعلى الطريقة الغربية انتقاص من قدر كاتبها، ولعلّ أشهر حادثة هي رواية "زينب" التي نُشرت باسم مستعار هو "فلاّح مصري"، يدلّ ذلك على العُرف الذي كان مسيطرا على طبقات المجتمع المصري، إذ إنه من العار أن يمتهن واحدٌ من أبناء أُسَر تلك الطبقات مهنة "كاتب مهرج".([151])

وحين أَلِف المجتمع في مصر فنّ السّينما، كان لابدّ لصنّاعها من نصوص تُمثّل، يقول **محمود قاسم***
أن العقود الأربعة الأولى من مسيرة السّينما المصرية من سنة 1927 وحتى سنة1967،كان الاقتباس من الأفلام الأوربية والأمريكية العنوان الأساسي، فكانت السّينما المصرية أسيرة الاقتباس من النصوص والأفلام الأجنبية على السّواء، وكان اهتمام السّينمائيين مُنصبًّا على الاقتباس من الأفلام أكثر من النّصوص الأدبية، فالأمر أسهل بكثير من الاعتكاف على القراءة.([152])

والحق أن هناك مرحلتان تُجسّدان ظاهرة الاقتباس في السينما المصرية، الأولى تبدأ منذ بداية أوّل فيلم مصري طويل سنة 1927وحتى سنة 1958، وقد تميّزت هذه المرحلة بغَلَبة النصوص الأدبية الغربية بصورتها المسرحية والروائية على كل الأفلام التي أُنتِجت وأُخرِجت في مصر، وقد بلغت ما يقرب من ألف، خمسة و عشرون بالمائة فيلما منها فقط كان مصدرها هو الأدب المصري، فكانت الأعمال الأدبية الفرنسية

2- ينظر: م ن .ص13

*-كاتب وناقد سينمائي مصري.

[1]- ينظر: سمير فريد.صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية.المجلس الأعلى للثقافة.القاهرة.ص44

والإنكليزية هي المصادر الأساسية للسينما المصرية، وما يُلفت الانتباه أن معظم هذه الأفلام السّينمائية تبدو كأنّها تخاطب مجتمعًا وجمهورًا لا علاقة له بواقع بلد اسمه مصر، وأمثلة ذلك كثيرة منها "البؤساء" الذي أخرجه **كمال سليم** في نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين، وقد أُقتبِس عن رواية بنفس الاسم للكاتب الفرنسي **فيكتور هيغو**، فكان الفيلم مأساة ميلودرامية لا علاقة لموضوعها و شخصياتها بمصر، وفيلم "سفير جهنّم" لمخرجه الممثّل والمنتج **يوسف وهبي** سنة 1945 والمقتبس عن مسرحية للكاتب الألماني **غوتيه** ، وفيلم " فاطمة وماريكا وراشيل " سنة 1949 للمخرج **حلمي رفلة** عن مسرحية "زواج فيغارو" لكاتبها **بومارشيه،** وفيلم " الزّوجة السّابعة " للمخرج **إبراهيم عمارة** سنة 1950 عن مسرحية"ترويض النّمرة " **لويليم شكسبير**، كما حاول المخرج **محمّد كريم** في أغلب أفلامه المقتبسة، أن يزاوج بين البيئتين المصرية والغربية، ولكن أعماله جاءت في النهاية بعيدة عن الواقع.([153])

أمّا المرحلة الثّانية، والتي تبدأ منذ العام 1958، فهي مرحلة مغايرة امتّدت حتى نهاية الستينيات، و إن غلب عليها دائما الاقتباس إلاّ أنها شهدت إعادة ترتيب في العلاقة بين السينما المصرية و الأدب الغربي، وكان هدفها إيجاد مُعادل سينمائي يحاكي البيئة المصرية، وقد نجح ذلك إلى حدٍّ بعيد من خلال الارتقاء بكتابة السّيناريو وجعلها عملاً محترفا منفصلا عن عمل المخرج، الذي كان في الغالب هو كاتب أو مُعيد صياغة السّيناريو، أو أنّ كُتّابَه كان بين كتابتهم للسّيناريو السّينمائي والنّصوص المسرحية تشابه كبير، هذا التّشابه الذي ميّزه كثرة الحوارات والمشاهد واللّقطات الطّويلة إضافة إلى الإلقاء المونولوغي المبالغ فيه،

1- ينظر: عبد الله أحمد عبد الله.خمسون سنة للسينما.مكتبة مصر.القاهرة.1984.ص 76.75

وهي عناصر يتقبّلها المسرح أكثر من السينما، فظهر العديد من كتاب السيناريو الذين لعبوا دورا مُهمّا في عملية النّقل غير الحرفي بين العمل الأصلي والعمل المقتبس، وكان من أهم هؤلاء **علي الزرقاوي، السيد بدير، يوسف جوهر** و**عبد الحي أديب** وغيرهم من كُتّاب السيناريو، ومن أهمّ أفلام هذه المرحلة: "آه من حواء" إخراج **فطين عبد الوهاب** عام1963، عن مسرحية "ترويض النمرة" **لشكسبير**، و"ثمن الحرية" إخراج **نور الدمرداش** سنة 1964، عن قصّة **لإيمانويل أبلوس**، و"أنا وهو وهي" إخراج **فطين عبد الوهاب** سنة1965م، عن مسرحية "طوباز" **لمارسيل باينول**، و" أيام ضائعة " إخراج **بهاء الدين شرف**، عن مسرحية "أعمدة المجتمع" لهينريك ايبسن"..([154])

ومن أهمّ الأعمال التي حاولت أفلمة أعمال أدبية غربية:

- سونيا والمجنون: فيلم من إخراج **حسام الدين مصطفى** سنة 1977، وهو فيلم مقتبس عن رواية "الجريمة والعقاب" للكاتب الروسي **فيدور دوستويفسكي**، وتدور أحداث هذه الرواية في القرن التاسع عشر في مدينة "سان بطرسبورغ" خلال الحكم القيصري لروسيا، بينما تدور أحدث الفيلم السّينمائي في العاصمة القاهرة خلال فترة الحكم الملكي لمصر، وبيئة الرواية هي بيئة الأحياء العشوائية الفقيرة المكتظة بالسّكان حيث الرّطوبة والظّلمة والاختناق، هذه البيئة تجعل بطل الفيلم يشعر بالاختناق شيئا فشيئا و تدفعه نحو الجريمة.

[2]- ينظر:م ن.ص79

ويركّز **دوستويفسكي** في العمل الروائي على الصّراعات النّفسية العنيفة التي يعاني منها البطل، وينقل للقارئ بشكل مفصّل هواجس بطل الرواية و أحلامه و كلّ أفكاره، إلى درجة انصهار القارئ داخل العمل بشكل لاشعوري، لذلك كان أمر البحث عن ممثّل يتقمّص شخصيةً بالغة التعقيد أمر بالغ الصعوبة، وركّز العمل على ثلاثة شخصيات رئيسيّة من شخصيات الرواية، وحاول أن يُبيّن بعناية ردّ فعل كلّ شخصية من هذه الشخصيات تجاه واقعها المرير، فوالد **سونيا** موظّف طُرد من عمله، لم يستطع أن يتحمّل مسؤوليته في ظلّ الظروف السّيّئة التي بلغتها عائلته، فراح يعاقر الخمر و يدمن عليها، أمّا ابنته **سونيا** التي يُشير إليها عنوان الفيلم، فاستسلمت و رمت نفسها إلى معاناة ممارسة البغاء، وذلك حتى تنفق على عائلتها وعلى أطفال زوجة أبيها، وهي الشّخصية الوحيدة التي كان البطل يثق بها، فكانت الوحيدة التي اعترف لها بجريمته، ولسبب ما فإن **سونيا** هي الشّخصية الوحيدة التي أبقى المقتبِس على اسمها الأصلي في الفيلم، ولعلّ شيوع الاسم في مصر هو ما دفعه إلى ذلك، أمّا المجنون في الفيلم فهو بطل الرواية **راسكولينكوف**، وهو شاب مرهف الحسّ يجد الظلم والاستغلال في كل مكان من حوله، و يتألّم لرؤية مآسي الآخرين أكثر من مآسيه هو، ومصدر مأساة هذا الشاب أنّه لم يستطع التّحمّل كما فعلت **سونيا** ولم يستطع أن يمنع عقله من التفكير كما فعل والد **سونيا**، فكانت النتيجة الحتميّة لذلك أن تزداد آلامه النّفسية وأن تشوّه تفكيره إلى الدرجة التي يعجز فيها عن التمييز بين الواقع و الخيال وبين الخطأ والصواب، فاتّجه إلى تطبيق أفكاره تلك على أرض الواقع وذلك حين أقدم على قتل المربيّة العجوز، لكنّ ذلك لم يؤدِّ إلاّ إلى مزيد من النّدم والمعاناة، والمعاناة عند

دوستويفسكي تؤدّي دائما إلى المعرفة الحقيقيّة والتحوّل من الشّك واليقين،([155])وبغضّ النّظر عن الاختلافات التي نجدها بين الرّواية و الفيلم، كغياب كثيرٍ من الأحداث والشّخصيات الرّوائية، فإن الفيلم ظهر ملائماً بعد عملية الاقتباس للبيئة المصرية و ربما كان سيلائم بيئة أيّ بلد لأن موضوعه لا يخصّ بلدا بعينه.

- الإخوة الأعداء: فيلم سينمائي مستوحًى من رواية "الإخوة كرمازوف"، وهي آخر رواية كتبها **دوستويفسكي** قبل وفاته، وتتناول هذه الرّواية موضوع التّحوّل من الشّك إلى اليقين بفعل الألم والمعاناة، كما تتناول موضوع الجريمة، وكيف تؤدّي الأفكار الغريبة إلى تسويغ ارتكابها، ولئن كانت أفكار بطل رواية "الجريمة والعقاب" هي التي دفعته لارتكاب الجريمة، فإنّ أفكار **إيفان** ابن **كرمازوف** هي التي دفعت بابن **كرمازوف** غير الشّرعي إلى قتل والده، ولأن **كرمازوف** الأب كان على خلاف مع ابنه الأكبر **ديمتري** حول إرث والدته، ولأنّ الابن الأكبر قد قام بتهديد والده أكثر من مرة، فإن أصابع الاتّهام اتّجهت مباشرة إليه بعد مقتل والده، أمّا القاتل الحقيقي وهو ابن **كرمازوف** غير الشّرعي فقد استخدم مقدرته على التّمثيل حتى يُوهم الآخرين بأنه كان يعاني نوبة صراع أثناء وقوع الجريمة، لقد كان **إيفان** مقتنعًا أن أخاه هو من قتل والده، إلى أن جرت المواجهة الحاسمة بينه و بين أخيه، والتي تُمثّل ذروة الرواية، وفي هذه المواجهة الحاسمة يقوم ابن **كرمازوف** غير الشّرعي بالاعتراف بجريمته، ثم يتّهم أخاه بأنه كان شريكا له في الجريمة، وذلك من خلال أفكاره التي كان يطرحها في مقالاته الصّحفية

1- ينظر: علي أبو شادي.م س.ص68

،كما يؤكّد له أنه كان مجرّد أداة لتنفيذ تلك الأفكار، فالجريمة في روايات **دوستويفسكي** تمثّل دائما النّهاية الحتميّة للأفكار الشّاذة عن ثقافة المجتمع.([156])

والفيلم السّينمائي حاول أن يُلبس أحداث الرواية وشخصياتها الواقع المصري، فالأحداث تجري في الرّيف المصري، ورجل الدّين الذي كان يتولّى الوساطة بين **كرمازوف** وابنه الأكبر استبِدل بشخصية اجتماعيّة، وهي شخصيّة كبير العائلة، وهي شخصية شائعة في البيئة العربية كلّها، وفي ذات الوقت قدّم الفيلم الأحداث الأساسيّة في الرواية بشكل مفصّل، كالخلاف بين الأب و ابنه حول إرث والدته، هذا الخلاف الذي يشعر المشاهد من خلاله بأن **كرمازوف** قام باختلاسه فعلا، إضافة إلى التّنافس بين " الأب و ابنه الأكبر على **غروشينكا** إحدى نساء البلدة، ومن ثَمّ مقتل **كرمازوف** وانتحار ابنه غير الشّرعي شنقا، وفي الفيلم سيلاحظ المشاهد التّناقض الحادّ بين شخصيات الإخوة، كما سيُلفت انتباهه الأب **كرمازوف** ذو الشّخصية المريضة والذي لا يمثّل الأبوّة إلاّ بمعناها البيولوجي، وهناك اختلافٌ بسيط بين الرواية و الفيلم يتعلّق بشخصية الابن الأصغر **إليوشا**، حيث تجاوز الفيلم تفاصيل شخصيّته عكس العمل الأدبي.

- الغريب: وهو فيلم من إخراج **فطين عبد الوهّاب** سنة 1956، مقتبس عن رواية "مرتفعات ويذرينغ" لمؤلفتها الإنكليزية **ايميلي برونت**، وتتناول الرّواية موضوعين رئيسيّين هما: موضوع الحبّ العذري الذي جمع بين **هيثكليف** بطل الرّواية و**كاثرين** شقيقة غريمه، أمّا الموضوع الثّاني فهو الانتقام وكيف يمكن للطّفولة البريئة أن تتحوّل إلى قوّة قادرة على تدمير كل شيء، و بطل هذه الرواية هو **هيثكليف** الغجري

1- ينظر: م س.ص77.78

اليتيم الذي تعرّض في طفولته إلى شتّى أنواع القهر و الاضطهاد، إلى أن تحوّل إلى رجل لا يفكّر إلا في الانتقام، لكنّ **ايميلي برونت** تؤكّد لنا في النهاية أن ما قام به ذلك الغريب كان مخالفا لسنن الكون، وأنّ الكلمة الفصل هي دائما للقدر، وهذا ما يحدث للبطل في أيّامه الأخيرة عندما يبدأ أفراد الجيل الثّاني من العائلتين في مواصلة حياة أسلافهم وكأنّ شيئا لم يكن، حيث شهِد تقاربا بين ابنة **كاثرين** التي تمثّل العائلة الأولى وبين ابن خالها الذي يمثّل العائلة الثّانية، وتنتهي الرّواية بموت كلٍّ من**كاثرين** و**هيثكليف** بالإشارة إلى حديث النّاس أن البعض شاهد شبحي **هيثكليف** و**كاثرين** وهما يتجولان ليلا في الأماكن التي اعتادا الالتقاء فيها، والفيلم يشبه إلى حدٍّ بعيد الرواية إلاّ في النّهاية التي آثر المخرج والمقتبس ألاّ تكون نهاية فلسفيّة كما في الرواية، حيث اكتفى الفيلم بموت البطلة بين يدي الغريب، وينطلق هو هائمًا، ولكن الفيلم بكلّ تفاصيله لم يقدّم ما يشبه حياة المصريّين في ذلك الوقت، ولا قبل ذلك الوقت، فبدا أقرب إلى القصص العالمي.([157])

- الرّغبة: تختلف الشّخصيات في فيلم " الرّغبة "عن شخصيات رواية "غاتسبي العظيم" لمؤلّفها الأمريكي **فرنسيس سكات فيتزغيرالد**، لكّن الموضوع الرئيسي الواحد في كلٍّ من الفيلم السينمائي والعمل الروائي وهو رغبة الإنسان الجامحة في استرجاع الماضي وذلك ليتمكن من إعادة تشكيل حياته بالطريقة التي تناسبه، خاصة في المرحلة التي تعرّض فيها لخسائر كبرى نتيجة فقدان السّيطرة على نفسه وما حوله، لكّن الرّواية تؤكّد استحالة إيقاف الزّمن وأن الدّمار سيحلّ بكلّ إنسان يحاول أن يتحدى

1- ينظر: عبد الله أحمد عبد الله.م س.ص101

قوانين الكون، وهذا ما سوف يحدث عندما يحاول **غاتسبي** استعادة **ديزي** الفتاة التي رفضت الزّواج منه عندما كان فقيرا وتزوّجت من رجل ثري.([158])

وزوج **ديزي** يمثّل الإنسان الذي يتحرّك وفق نواميس الكون، أمّا **غاتسبي** فيمثّل الإنسان الذي يصارع القدر، والرّواية تقدّم شخصيةً أخرى تحاول أن تغيّر واقعها هي **ميرتل** المرأة المتزوّجة السّاخطة على حياة الفقر وعلى زوجها، لذلك تقيم علاقة محرّمة مع زوج **ديزي** الثّري، على أمل أن تتجاوز واقعها من خلال هذه العلاقة، لكنّها لا تجني سوى الهلاك، وتنتهي الرّواية بشكل مأساوي بالنّسبة إلى **ميرتل** و**غاتسبي**، ذلك أن **ميرتل** تفارق الحياة بعد أن تصدمها **ديزي** أثناء قيادتها الطائشة لسيّارة **غاتسبي**.

أما **غاتسبي** فإنه يُقتل على يد زوج **ميرتل** وذلك بعد أن يخبره زوج **ديزي** أن **غاتسبي** هو الذي كان يقود السّيارة التي صدمت زوجته، وبذلك فإن **ديزي** تتخلّص من دون قصد من المرأة التي كانت على علاقة بزوجها، كما يتخلّص زوجها من الرّجل الذي كان يهدّد حياته الزوجيّة دون أن تطالهما يد القانون.

وظهرت **ديزي** في الرّواية امرأة طائشة ومحبة للمال، أمّا في الفيلم السّينمائي فقد ظهرت زوجة مخلصة تسعى للحفاظ على أسرتها، و**غاتسبي** الذي ظهر في الرّواية كشخص رومانسي حالم فقد شوهد في الفيلم شخصا يسعى للانتقام، كما بدت نهاية الفيلم السّينمائي مختلفة عن خاتمة الرواية، حيث يُقدِم البطل على الانتحار عندما يفشل في تحقيق هدفه، كما أن شخصيّة رئيسيّة في الرّواية غابت غن الفيلم

1- ينظر: منير محمد إبراهيم.دراسات في السينما المصرية.رواد وأفلام.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة1985.ص62

وهي شخصيّة الراوي **نك** وهي شخصية تتغير مواقفها من مرحلة إلى أخرى بخلاف مواقف الشّخصيات الأخرى التي استمرّت ثابتة غير متغيرة.

والرّاوي يمثّل إلى حدّ ما وجهة نظر القارئ، فهو يتحوّل من شخص لا يكترث ببطل الرّواية في البداية، إلى شخص متعاطف معه بعد أن تتجلّى حقيقة **غاتسبي** الحالمة التي تحاول استعادة حلمها الجميل الذي سُرق منها، هذا التّعاطف الذي يبدو بشكل أوضح بعد موت بطل الرواية، حيث يسخط **نك** على الآخرين الذين لم يكترثوا لموته ولم يحضروا جنازته، ولعلّ غياب الرّاوي المتعاطف مع بطل العمل الروائي من الفيلم السينمائي قد يكون مردّه إلى كون **غاتسبي** لم يظهر في الفيلم شخصيّة مثيرة للشّفقة تبحث عن الماضي، بل ظهر رجلا عابثا يستخدم ثروته كوسيلة انتقام.([159])

- الظا لم والمظلوم: الفيلم إخراج **حسام الدين مصطف**، عن رواية " الكونت دي مونت كريستو" للكاتب الفرنسي **ألكسندر دوماس**، تدور أحداث هذه الرّواية في فترة حرجة من التاريخ الفرنسي، وهي الفترة التي أعقبت قيام الثّورة الفرنسية حيث شهدت انضمام **نابليون بونابرت** إلى تلك الثورة، ثم يصبح الإمبراطور الذي يمتد نفوذه إلى معظم الدّول الأوربية، باستثناء روسيا وتركيا وانجلترا والسّويد، لكن سوء الحظ يواجهه عندما حاول اجتياح روسيا بعد أن نقض معاهدة السّلام التي أبرمها مع قيصرها، حيث هُزم هزيمة منكرة، فاتفقت الدول الأوربية ضدّه وأجبرته على التّنحي عن السّلطة، فتولّى الحكم من بعده

1- ينظر: م س.ص64 65

الملك **لويس الثامن عشر**، لكنّ الأمر لم ينته بهذه البساطة، فقد نشط أنصار **نابليون** في ممارسة العمل السّياسي السّري لإعادته إلى الحكم، بينما نشط أنصار الملك في ملاحقة أتباع **نابليون** والتّنكيل بهم.

ليصبح المناخ العام مناسبا لكيل التّهم السّياسية للأعداء، وفي الفترة بالذّات بدأت أحداث الرّواية وذلك عندما قام أعداء بطل الرّواية بتلفيق تهمة سياسيّة له أدّت إلى اعتقاله، وفي السّجن يتعرّف على سجين آخر يخبره قبل موته عن مكان كنز مدفون في جزيرة "مونت كريستو" وبعد أربعة عشر عاما يتمكّن بطل الرّواية من الهرب، حيث يفرّ مباشرة إلى الجزيرة وينجح في العثور على الكنز، ولدى عودته إلى بلده متنكّرا في هيئة "كونت انكليزي" هو**الكونت دي مونت كريستو**، فيجد أنّ خطيبته قد تزوّجت من ألدّ أعدائه، ويجد أنّ أعداءه القدامى قد أصبحوا من ذوي النّفوذ والمال، وبعد أن ينتهي من جمع معلومات عن أعدائه يبدأ في تنفيذ انتقامه.(160)

أما الفيلم المصري فإنّه لولا الإشارة في مقدّمته أنّه مقتبس من رواية " الكونت دي مونت كريستو"، لما تمكّن أحدٌ من معرفة ذلك، بسبب الاختلاف الكبير بين الفيلم والرواية، سواء على مستوى الأحداث أو الشّخصيات، فلا وجود لأيّ إشارة تصف الأجواء السّياسية العامّة، ولا للحقبة الزمنية التي جرت فيها الأحداث، وذلك لأنّ التّهمة التي أُلصقت ببطل الفيلم كانت تهمة جنائيّة، حيث أُتّهم ظلمًا بقتل زوجته، كما أن كثيرا من التّغيير الذي طرأ في الفيلم، حاول من خلاله المخرج أن يبدو العمل أكثر واقعية

1- ينظر: عبد الله أحمد عبد الله.م س.ص114

من الأصل الروائي، فالبطل لم يتمكّن من الهرب من السّجن، ولا عثر على كنز دفين وهكذا.. فطريقته في الانتقام مختلفة بشكل كلّي وذلك لانعدام الآليات التّي تمكّنه من ذلك بشكل غير مباشر.(161)

3.1.الرواية والسينما المصريّتان:

1.3.1.رواية وفيلم زينب:

كان **محمّد كريم** قد قرأ بالمصادفة رواية "زينب" التي رفض مؤلّفها أن يوقّعها باسمه الحقيقي واكتفى بأن يكتب بقلم "مصري فلاح"، وبقيت هذه القصّة مجهولة المؤلف حتى سنة 1929، أي بعد صدورها بخمسة عشر عاما أو أكثر، ثم عرف القرّاء مؤلّفها الحقيقي في طبعتها الجديدة، وكان هذا المؤلف هو **محمد حسن هيكل**، وتدور أحداث الرّواية في قرية في صعيد مصر، ولم تكن تكتفي بالحديث عن القرية ومشكلات أهلها وعاداتهم فقط، بل كانت إلى جانب ذلك ولعله أهم ما في الرواية تتحدّث عن قصة حب، فقد أحبّت الفتاة **زينب** فتى من قريتها هو **إبراهيم** الشّاب الفقير، ولكّن أهلها زوّجوها بشاب غيره، أكثر منه ثراء وهو **حسن**، ورضيت **زينب** من ذلك أنّها تستطيع أن ترى **إبراهيم** وتقابله، ثمّ يُستدعى إلى الخدمة العسكرية، وتعاني **زينب** ألم الفراق، وتقضي نحبها على فراش المرض.

وبعد أن قرأها **محمّد كريم**، أُعجب بها فكتبها في شكل سيناريو سينمائي، ولكّنه لم يجد مُنتجا يقبل سيناريو فيلم **زينب**، وفي ألمانيا أيضا أين كان يدرس رفضت شركة " أوفا "السّينمائية مشروع الفيلم كي يصبح شراكة ألمانية مصرية، وفي القاهرة رفض المنتجون الأجانب إنفاق أموالهم على إنتاج فيلم تجري

1- ينظر: م س.ص115

أحداث قصته في الرّيف وأبطالها من الفلاّحين، وأبدوا استعدادهم لإنتاج فيلم مصري أحداثه داخل القصور والبيوت الرّاقية، لكن **محمّد كريم** كان مُصرّا على الفيلم كما هو.([162])

ولجأ إلى صديقه **يوسف وهبي** صاحب فرقة رمسيس المسرحية، وعرض عليه إنتاج الفيلم فوافق، ولم تكن هناك استوديوهات للسّينما في ذلك الوقت، وكانت الكاميرا تُدار باليد، أمّا الإضاءة فكانت بواسطة لوحات كبيرة مغطّاة بالورق لتعكس ضوء الشّمس على وجوه الممثلين.

وتمّ في الفيلم استخدام الكاميرا "كرين" لأوّل مرّة في السّينما المصرية لتصوير لقطة من الأعلى، وقدّم المخرج فكرة مبتكرة وهي تقديم مشهد واحد ملوّن، وهو مشهد **زينب** عندما تذهب إلى السّوق لتشتري بعض الحُلي والملابس استعدادا لحفل الزّفاف، وقد صوّر المشهد كلّه على شريط فيلم عادي "أبيض وأسود" ثمّ أُرسِل إلى باريس لتلوينه باليد في معامل **شارل باتيه***، وكان طول الشّريط الفيلمي لهذا المشهد 400 متر، وكانت تكلفة تلوينه عالية جدّا حيث كلّف المنتجَ ربع ميزانية الفيلم تقريبا.

وقد حقّق الفيلم عند عرضه في 12 أبريل 1930 نجاحا كبيرا، وقد تفاجأ أصحاب دور العرض من الأجانب بهذا النّجاح، حيث كانوا يضعون العراقيل في وجه الفيلم بحجّة أن المشاهدين لن يُقبِلوا على فيلم تجري أحداثه في الرّيف.([163])

1- ينظر:جان ألكسان.م س.24

*- رجل أعمال فرنسي،احتكر صناعة الكاميرا السينمائية و الشريط الفيلمي السينمائي في بداية القرن العشرين.

2- ينظر: م ن.ص25

2.3.1. تقنية كتابة السيناريو:

وقد ظهر بعد أن أُفلِمت رواية " زينب" أنّ الرّواية التي كانت لا تزال خطواتها الأولى نحو تكريسها كفنّ نثري عند العرب جميعا وليس مصر وحدها، ظهر لصُنّاع السينما في مصر أن أفلمتها مغامرة لا تُعرف عواقبها، فصاموا عن الاقتراب منها أكثر من عشرين سنة، وندرك - والسينما آنذاك لا تزال في بدايتها- أنّ صناعة الفيلم السينمائي بمعناها الفنّي لم تكن قد ترسّخت بعد، فقد وُصِف نجاح فيلم "زينب" بأنّه ضربة حظ لا يمكن أن تتكرّر، فموضوع الفيلم لا يناسب مواضيع الأفلام التي يحبّ أن يشاهدها الجمهور، وإن يحدث أحيانا أن يلعب هذا الجمهور دور المستطلع الفضولي، ولكّن قاعدة المواضيع التي يميل إليها ويحبّ أن يشاهدها دائما، هي تلك الأفلام التي تقدّم واقعا لا يشبه واقعه ولا حياته، فهو يريد أن يرى عالمِا ليس عالمه، عا لم الأغنياء والقصور والغناء والرّقص الغربي و هكذا.([164])

وكان صانعو السينما لا يحبّون التّجريب والمخاطرة في تلك المرحلة، وقد فهموا ماذا يريد المشاهد، كما اعتقدوا، فأقبلوا على مواضيع الأفلام الغنائية في الثلاثينيات والأربعينيات، بل وكان أكبرُ ما استطاعوا أن يفعلوه هو تلك الاقتباسات من روايات عالمية أُفلمت في السينما الأمريكية والفرنسية، ولكن الرواية المصرية مختلفة عن الأدب الغربي، لا تشبهه إلاّ في الإطار الفنّي، أمّا مضمونها وطريقة كتابتها فشكل آخر، ومشكلة السّينما في تلك المرحلة أنها لم تتمكّن من بناء فريقها الذي يستقلّ بعضه عن بعضه، وكان السيناريو بمفهومه السينمائي هو العقبة الكبرى في وجه السينمائيين المصريين، فلم يكن كاتبه متمكّنا كل التّمكّن من كتابته، أو أن هذا الكاتب لم يكن يملك أدوات كتابة السيناريو

1- ينظر: درية شرف الدين.السينما والسياسة في مصر.دار الشروق.القاهرة.ط1.1992.ص17

السينمائي، فغلَب على السينما في ذلك الوقت مصطلحات مسرحية من مثل النص السينمائي، ولأن عُذرهم هو أن السينما فنٌّ جديد لم يَخبِروه من قبل، فإنهم عمدوا إلى كتابة السيناريو كتابةً مسرحية يغلب على شكلها حوار الشّخصيات والوصف، في حين أن السيناريو ليس مسرحية أو قصة أو رواية.

فالسيناريو *scénario* كلمة إيطالية تعني العرض الوصفي، ثم تفرعت فأصبح لها مرحلتان، المرحلة الأولى وهي السيناريو الأدبي وهو عرضٌ لعناصر الصورة والصوت فتُقسم الكتابة إلى قسمين- في أحد أنواعه- قسمٌ يُكتب فيه الوصف وحده، وقسم يحتوي الحوار والمؤثرات وفي بعض الأحيان يُضاف إليهما نوع الموسيقى، والمرحلة الثانية وهي السيناريو التطبيقي وقد يسمى التقطيعي والتقني وهو تقسيم العمل السينمائي المكتوب سابقا في السيناريو الأدبي إلى لقطات بأنواعها وحركة وزوايا الكاميرا و يسمى من أجل ذلك الإخراج النظري.([165])

وقد بدأت العروض السينمائية الأولى في العالم عفويّة، تُصوّر الكاميرا كلّ ما يتحرّك ليُبهر الجمهور بعد ذلك أثناء العرض، وقد كان المصوّر آنذاك هو من يقع على عاتقه كلّ شيء دون الحاجة إلى مخرج أو كاتب سيناريو أو صانع مونتاج، فقد كان هو كل أولئك حتى اكتشف **جورج ميليه** الإخراج السينمائي([166])، فبدأت السينما تنتقل من مرحلة تصوير ما يتحرّك فقط، إلى تصوير سردٍ قصصيٍّ له بداية ووسط ونهاية، وكان على المصوّر أن يجد له مساعدا أو أكثر، يكلّفه بكتابة خطّةٍ لتصوير الفيلم، بها يتم تنفيذ التصوير، وقد كانت تلك الخطّة هي البداية الأولى على طريق كتابة السيناريو، وقد صنع

1- ينظر:علي أبو شادي.لغة السينما.م س.ص34
2- ينظر:جورج سادول.تاريخ السينما في العالم.م س.ص51

جورج ميليه أفلامه الأولى بناءً على خطّة عمل تحوي مجموعة من المشاهد التي يُعاد تصويرها بعد ذلك، وقد فعل ذلك أيضا المخرج الأمريكي **إدوين بورتر** في بداية القرن العشرين، ولكّن السينما لم تكتشف السيناريو بمعناه التّفصيلي الذي يُقسّم العمل تقسيما يُهيّء المخرج وطاقمه إلى أن يبدأوا التّصوير وفق تقنية مستقلّة إلا مع المخرج **دافيد غريفث** الذي كان هو نفسه كاتب السيناريو لأفلامه وكان ذلك جليّا في فيلميه "ميلاد أمّة" و"التّعصّب"([167])، حيث استطاع أن يقدّم السيناريو كمرحلة مهمة من مراحل صناعة الفيلم السينمائي بديلا عن المشهد، فأصبح بذلك تقسيم السيناريو الأدبي من خلال مجموعة من المشاهد وتقسيم السيناريو التقني من خلال أنواع اللقطات داخل المشاهد، ثم لم يلبث السيناريو أن استقلّ بكُتّابه واستقلّوا به، وإن تمكّن كثيرٌ من المخرجين أن يجمعوا بين الاختصاصين، كتابة السيناريو والإخراج، على أن المفهوم قد تطوّر وأصبح أكثر إيغالا في العمق، فكرّست كثيرٌ من النّظريات معاني جديدة يحملها شكلٌ واحد وربما كان مختلفا، فالسيناريو مرحلةٌ إبداعية وليس للفيلم السينمائي أن يكون إلا بها، فأصبحت الحركة هي المادّة الأساسية للسيناريو، تُشبه الكلمات في أي مُؤلَّف، فالحركة هي ما يقدّم مغزى الصورة، ويكسبها خاصية التعبير عن مضمونها، وإذا كان لابد للكاتب أن يركز على الحركة باعتبارها أساس السيناريو، فعليه أن يراعي ثلاثة مصادر هي([168]):

- حركة المثلين و كل ما يتحرك داخل القصة.
- حركة الكاميرا في حالة ثبات محورها.

1- ينظر:ألكسندر كاراغانوف.الفن السينمائي.تر:سامي كعكي.دار الطليعة.بيروت.ط1.1985.ص23
2- م ن .ص93

- الحركة الحرة للكاميرا مع عدم ثبات محورها كمرافقتها لجسم متحرك.

والسيناريو الذي تصنعه فكرة أو موضوع فكرة يختلف عن السيناريو المكتوب من الرواية، فالأوّل هدفه الأكبر هو الانطلاق بالفكرة إلى مجال أوسع وأرحب، فيختلف داخل هذا المجال العالم الفيلمي المكتوب، ويشكّل هذا العالم، الشخصيات بمستوياتها وأبعادها المختلفة، الجسدية والنفسية والاجتماعية ثم لغة هذه الشخصيات التي يصنعها الحوار، المونولوغ، الديكور الإكسسوار والملابس، يُضاف إليهم جميعا صناعة الجوّ العام من خلال أصوات الأجواء والمؤثّرات السّمعية، يقول **ميخائيل روم**: "رغم وجود تصوّر عن سهولة كتابة السيناريو إلاّ أنّ الحقيقة الملموسة هي أن كتابة السيناريو صعبة جدّا، تماما مثل صعوبة كتابة الرواية، إلى جانب أن السيناريو يملك صعوبة إضافية، فإلى جانب متطلبات إشباع الفكرة ودقّة التّحليل النفسي ووضوح الحوار، فعلى السيناريو أن يملك كثافة درامية مركّزة، وحبكة ديناميكية متطوّرة، وأسلوبا تعبيريّا قصيرا منسجما ودقيقا، إذ إن واحدة من أهمّ الصّعوبات في كتابة السيناريو هي أنه يجب أن يُكتَب، وأن يعبّر عن الأفكار في مقاسات محدّدة جدا، فمثلما لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يكتب رواية، فليس من السّهل على كاتب له القدرة على التعبير أن يجسّد أفكاره في إطار السيناريو المحدّد الشروط، إن العمل على كتابة السيناريو لهو عمل صعب جدا.."([169])

وقد يكون لجملة "..أن يجسّد أفكاره في إطار السيناريو المحدّد المشروط.." كثيرٌ من الأجوبة عن مدى الصعوبة التي يلقاها كاتب السيناريو، وهو يشترك في هذه الصعوبة مع السيناريو المكتوب من رواية، فكما أشرنا، أن الأوّل هدفه الأكبر هو خلق الحياة لموضوع الفكرة من خلال بناء فضاء درامي

1- م س.ص 97

أرحب، فإن الثّاني هدفه الأكبر هو حصرُ كلّ ما بداخل العمل الروائي في حيّز يلائم السيناريو، فهو وإن وَجَد عالم الشّخصيات مكتوبا إلاّ أن اختزال كلّ ذلك يُعدّ أمرا بالغ الصعوبة، خاصة وأن العمل الروائي يتجاوز في الغالب مئات الصفحات، ووفق شرط السينما فإن كاتب السيناريو يكتب فيلما في صفحات، وهو من أجل ذلك مجبر على عدم تجاوز عدد محدد من الصفحات، فبعض المنتجين وصُنّاع السينما يعدّون السيناريو زمنيا، فالصفحة الواحدة هي دقيقة من الزمن، وغالب الأفلام وليس كلّها لا يتجاوز زمن عرضها الساعتين من الزمن، معنى ذلك أن عدد صفحات سيناريو الفيلم هو مئة وعشرون صفحة.

والرواية عملٌ حرّ لا يقيّده عدد الصفحات، أمّا السينما فعمل تتحكّم فيه ظروف الإنتاج وحجمه، وبسبب ذلك فإن عمل كاتب السيناريو حين أفلمة العمل الروائي عملٌ تحكمه شروط كما سبق، واختزال أحداث و عالم الرواية أهمّها وأعسرها.

من أجل ذلك كان صنّاع السينما في مصر بين أمرين، إمّا أن يدعوا للمخرج أن يقوم بدور آخر هو كتابة السيناريو مع ما يترتب عن ذلك من استحواذٍ مطلق على العمل بكامله، فيغدوا هو من يملك أداتي الاستفهام، كيف وماذا؟ كيف سأقدّم هذا العمل؟ وماذا سأضيف أو أنقص في العمل؟، على اعتبار أن الفيلم المأخوذ من رواية أدبية سيكون بلا حارسٍ يدافع عمّا يجب أن يُحتفظ به أو ما ينبغي أن يُحذف، وسيكون المخرج وفق شرط الإبداع ووفق كونه كاتب السيناريو أيضا، هو من يُملي على العمل ما يناسب توجّهه الفكري أو الذاتي، والأمر الثّاني أن يجدوا من يستطيع أن يستقلّ بكتابة السيناريو عن

أيّ عمل آخر داخل الفيلم وأن يحاول جهده حراسة مضمون العمل الروائي، وهو ما استطاعته السينما المصرية إلى حدٍّ ما، برغم الاختلاف العميق حول مفهوم"الحارس الأمين".

3.3.1.روايات إحسان عبد القدوس والسينما:

يقول **إحسان عبد القدّوس***: ".. كان من بين ما حاولتُه أن أكتب قصصا سينمائية، وكان الدّافع لي هو أن السينما أيامها كانت ميدانا جديدا ناجحا واسعا.."[170]


إحسان عبد القدوس

يدلّ ما قاله **إحسان عبد القدّوس** على أن مفهوم عناصر صناعة السينما لم يكن قد تجلّى بعدُ في بداية الخمسينيات، وهو الزّمن الذي قال أنه بدأ يحاول فيه الكتابة، فجملة "قصصا سينمائية" تعني أن مصطلحات: السيناريو، الاقتباس، والأفلمة..،لم تكن قد وُجدت بعد أو أن الثقافة السينمائية بمفاهيمها التي تبدو بديهية الآن لم تكن قد تجذّرت بعد، وسنجد من المبرّرات ما يكفي لتجاوز مرحلة عدم استعمال المصطلحات السينمائية في تلك الفترة، أهمّها جميعا :حداثة الفن السينمائي وعلاقته بالرواية وبالأدب بشكل عام في مصر، وقد كان **إحسان عبد القدوس** واحدا من أغزر الروائيين المصريين ومن أكثرهم علاقة بالسينما، حيث كتب 49

---

*- صحفي وروائي مصري(1919-1990)

1- لوتس عبد الكريم.إحسان عبد القدوس.دار لوتس للطباعة والنشر.القاهرة.2006.ص18

عملا روائيا، تمّ تحويلهم جميعا إلى أفلام سينمائية، كما تمّ مَسرحَةُ خمسٍ من رواياته، وتسع روايات حُوّلت إلى مسلسلات إذاعية، وعشر روايات حُوّلت إلى أعمال تلفزيونية.([171])

وأكبر ما كان يميّز رواياته أنها كانت جريئة، متجاوزة كلّ الخطوط الحمراء التي لم يتجاوزها أيّ كاتب مصري قبله، ولكنّ تناقضا واضحا كان بين حياة الكاتب وكتبه، فقد كان محافظا، تربّى في أسرة محافظة لا تكاد تشبه ما يكتبه في رواياته، تقول **لوتس عبد الكريم**:" كان إحسان شخصية محافظة للغاية، لدرجة أن شخصيته تتناقض مع كتاباته، فقد كان ملتزما بالمعنى الاجتماعي، فلم يكن يسمح لزوجته بأن تخرج من البيت بمفردها وعندما يكون مسافرا يطلب منها ألاّ تخرج، بل ترفض كل الدّعوات التي تُوجّه إليها مهما كانت، مع اشتراطه أن تكون ملابسها حين تخرج محتشمة لا تصف ولا تشف.." ([172])

هذا التّناقض ترى فيه **سهيلة زين العابدين حمّاد** فصلٌ للفكر عن العقيدة، فقد جعل **عبد القدوس** من نظرية **سيغموند فرويد** عقيدته التي يكتب ويحلّل بها السّلوك الإنساني، جاعلا من خلالها أفراد مجتمعه، نساءً ورجالا مسيّرين وفق الغريزة الجنسية التي هي محور حياتهم وسلوكهم.([173])

وقد بدت رواياته مختلفة -ليس عن شخصيته وحسب- ولكن عن الواقع الأخلاقي في مصر، وإن كان البعض يردّ هذا الاختلاف إلى عنوان "خالف تُعرَف"، فقد تأكّدت موهبة **إحسان عبد القدوس** الروائية، ولكن الموهبة وحدها لا تكفي دائما حتى يُعرَف صاحبها، إذ يجب أن يجد الوسيلة التي تحقّق موهبته لدى القرّاء، وليس أضمن من مواضيع العلاقات بين الرجل والمرأة ، فالقراء مصريّون،

1- ينظر:م س.ص19

2- م ن.ص30

3- ينظر: سهيلة زين العابدين حماد.إحسان عبد القدوس.بين العلمانية والفرويدية.دار الفجر الإسلامية.1990.ص33

يرون واقعهم كلّ يوم ولكنّهم كشأن من يتصفّح أو يشاهد الأخبار يحبّون أن يقرأوا ما لا يرونه كلّ يوم بينهم، فأقبلوا على روايات **عبد القدوس** لأن أبطالها لا يشبهون في تصرّفاتهم وفي إظهار عواطفهم، المصري في واقعه المعيش.

ولما كانت السينما في مصر تبحث هي الأخرى عن كل ما لا يشبه الواقع، اكتشفت أعمال **إحسان عبد القدوس**، فوجدت أن هذه الأعمال تَصلُح كلّها أن تؤفلم، فكانت قصة "أين عمري" المأخوذة عن مجموعة قصصية بنفس الاسم هي أوّل عمل حقيقي يُؤفلم سنة 1956، والقصة تتحدث عن فكرة جديدة في تلك المرحلة، عن فتاة تبحث عن حريّتها و يتطوّر مفهومها للحرية مع تصاعد خبراتها وتجاربها وهو أول فيلم سينمائي مصري يناقش هذا الموضوع بوضوح.([174])

وقد فتح هذا الفيلم الباب أمام السينما حتى تقدّم هذا الجانب من شخصية الفتاة، بعد أن كانت مقيدة بين دوري المرأة المسكينة المغلوبة على أمرها، والمرأة الشرّيرة الفاسدة والمنحرفة، إضافة إلى أن الفيلم مختلفٌ عن كلّ ما سبق في السينما المصرية، فهو لم يقدّم حكاية ميلودرامية، ولم يتضمّن جريمة أو خطأ بوليسيا ولا معركة ولا رقصة شرقية، ولكنه فيلم حاول معالجة مشكلات المراهقة وفارق السّن الكبير بين الزوج والزوجة ومشكلة تخبّط المطلّقة الشابة.

1- ينظر:لوتس عبد الكريم.م س.ص60

وقد توافرت للفيلم بعض شروط **ميشيل وين:**" فكرة مشحونة بالعواطف، هذا هو التعريف الوحيد لما يقصده السينمائيون بالموضوع، وتكون أوّل عملية في الموضوع هي تطوير الفكرة لتحويلها إلى قصة صالحة للتصوير أو سيناريو تُهيّء مزاياه المرئية والدرامية إمكانية إخراج الفيلم".([175])

وقد يكون من البَيِّن أن فكرة العمل السينمائي المؤفلِم للرواية، هي نفسها فكرة العمل الروائي، ولكن **ميشيل وين** يرى أن اختيار الرواية التي ستُجسَّد في فيلم سينمائي لها شروطها التي تغري السينما باختيارها، وأهمّ تلك الشروط أن تكون الفكرة واضحة تحركها أحداث وشخصيات يعرف المشاهد كيف ولماذا تتحرك ؟.

فكثيرٌ من الروايات الأدبية حين تُؤفلَم تعكس مذهب وفلسفة مؤلّفها، وبعض المؤلفين تَغرَق كتاباتهم في بحيرة من الأفكار التي يحاولون تجريبها والتي يؤمنون بها، ولكنّها تخلو حين محاولة أفلمتها من عناصر الانتقال الواضح إلى السينما، فيبدو الفيلم صعب الفهم، معقّدا وربّما غامضا، يشبه العمل الروائي المنقول عنه، من أجل ذلك كان لابدّ للفيلم أن تكون له مجموعة قواعد ذهنية يُبنَى عليها من أهمها:([176])

- ✓ القصّة الواضحة التي يشكلّها: البداية، الوسط، النهاية.
- ✓ الحبكة المتسلسلة الخالية من التعقيد.

1- ميشيل وين. حرفيات السينما.ت.حليم واطسون.الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.1970.ص89

2- ينظر: م ن.ص93

- ✓ توازي عناصر الصوت مع مضمون الفيلم.
- ✓ المونتاج الذي يسهّل عملية فهم قصّة الفيلم.

وكانت هذه العناصر هي ما دفع مخرجي فترة الخمسينيات وما بعدها، إلى الإقبال على أعمال **إحسان عبد القدوس،** فأصبح وجود عملٍ من أعماله أو أكثر، أساسيّا في كلّ موسم في السينما المصرية، ومن تلك الأفلام في تلك الفترة فقط " الوسادة الخالية " سنة 1956، و" لا أنام "سنة1957 و" الطريق المسدود "سنة 1958، و" أنا حرّة "سنة 1959 وكلّها من إخراج **صلاح أبو سيف،** و كان نجاح هذه الأفلام دليلا على نوع استقبال الجمهور لأدب **إحسان عبد القدوس** في تلك المرحلة، فأُفسِح المجال واسعا لفكره و شخصياته و حواراته، ولا شك أن هذه الروايات قدّمت مادّة غنيّةً وخصبة للسينما التي اعتادت في معظم أحوالها على نصوص أجنبية، كما أن لغة الحوار لدى **إحسان عبد القدّوس** قد استطاعت أن ترتقي إلى حدٍّ كبير بلغة الحوار في السينما بما تضمنتنه من تلميح واختزال.([177])

وكان التّغيير والتّعديل في نصّ الرواية دائما ما يكون سببًا في حديث النّقد عن لماذا عَمَد المخرج وكاتب السيناريو إلى التّغيير؟ خاصة وأن بعض الأفلام قد غيّرت قي كثيرٍ من ملامح الرواية، كما حدث مع **صلاح أبو سيف** الذي تولّى إخراج كثيرٍ من الأعمال السينمائية المؤفلمة لروايات **عبد القدّوس،** فقد أجرى في فيلمه " الطريق المسدود" و"أنا حرّة" تغييرا كبيرا في أحداث الرواية، ففي الفيلم الأوّل يختار **صلاح أبو سيف** وكاتب السيناريو **نجيب محفوظ** هذه الرواية التي تدور أحداثها حول فتاة تدعى **فايزة،** والتي تنشأ في أسرة تختار فيها الأم حياة اللّهو والعبث بعد وفاة الوالد، لتزجّ بابنتيها أيضا في حياة

1- ينظر:لوتس عبد الكريم.م س.ص74

الرّذيلة، بينما ترفض البنت الثّالثة تلك الحياة، مُؤثرِة حياة الشّرف والعفاف، وتبحث لنفسها عن حياةٍ كريمة رغم المغريات وما يصادفها من عقبات ومصاعب، فتُتِم تعليمها في مدرسة المعلمات لتصبح مُدرّسة، ثم تهرب من بيتها رافضة حياة أمّها وشقيقتيها، فتلتحق بإحدى مدارس الرّيف حيث تعتقد أن كفاحها في سبيل الاحتفاظ بشرفها سينتهي عندما يبدأ عملها هناك، لتكتشف أنّ في الرّيف مُغريات ومفاسد من نوع آخر، وأن الانحلال الذي هربت منه موجودٌ في الريف أيضا.

وتنتهي حياتها في الرّيف بفضيحة يفتعلها لها خصومها الذين لم تُطاوع نزواتهم، فيُصيبها اليأس فتُسلّم نفسها لمؤلّف قصص كانت قد صَدّقت ما يُصوِّره في كتبه من فضائل ومُثل عليا، ثمّ تكتشف أنه رجل مثل الآخرين، مجرد ذئب، ثم يستيقظ ضميره فيندم.

ونهاية الفيلم السينمائي لا تشبه نهاية الرواية الأدبية، فالفيلم أَصلَح من حال كثيرٍ من شخصياته وجعلها في خدمة ضميرها الذي يُعلن عن الخطيئة التي تستدعي التوبة والاعتراف بالخطأ، وهو ما لا يجعل العنوان مناسبا، فالطريق لم يعد مسدودا، خاصة وأن النهاية كانت متفائلة سعيدة، عكس الرواية التي أَلَّفَ فيها الكاتب بين العنوان الصّارم المغرِق في التشاؤم، والنهاية التي كانت بلا حلٍّ وسط، إذ لا حياة مع الخطيئة ولا أمل بعد ذلك في هذه الحياة.

وفي " أنا حرّة " فإن الفتاة **أمينة** وبعد أن انفصل والداها، تجد أن حياتها مجموعة قيود يفرضها في الغالب مجتمعٌ يسيطر عليه الذّكور، فتحاول بعد أن تدخل الجامعة التّمرّد على كلّ تلك القيود،

فتلتقي**عباس** السياسي المطارَد من النظام الفاسد، فينقلب لديها مفهوم الحرّية لتجد أن هناك حرّية أكبر بكثير من حرّية الفرد وحده سواء كان رجلا أو امرأة.

ويحاول **صلاح أبو سيف** أيضا أن يُغيِّر بعض أحداث الرواية في الفيلم، فعوض أن تنقلب الفتاة إلى مؤمنة من خلال حياتها الجديدة مع زوجها بكلّ ما لم تؤمن به من قبل حين تصبح رَبّة بيت تنتظر زوجها حين ينتهي من العمل، نجده في الفيلم قد جعل من الفتاة تنتظر وهي سعيدة -هذه المرّة- زوجها بعد أن تمّ القبض عليه في جريمة سياسية، وهي النّهاية التي أملاها -كما يبدو- الواقع السياسي في مصر بعد ثورة 1952، حيث عَمَد **صلاح أبو سيف** وغيره من المخرجين إلى محاولة تقديم بعض الدّعاية لها في كثيرٍ من الأفلام، ومن خلال محاولة النّيل من النّظام السّياسي الملكي السابق.([178])

ويتلو هذين الفيلمين مجموعة من الأفلام التي اختلفت المسافة بينها وبين الروايات الأدبية المأخوذة عنها، وفق شخصية كلّ مخرج سينمائي، بدايةً من فيلم " في بيتنا رجل" لمخرجه **هندي بركات** الذي أُنتِج سنة 1961، وهو فيلم يحكي قصة شاب فدائي يغتال رئيس الوزراء المصري العميل للإنكليز زمن النظام الملكي، فيلجأ إلى أسرةِ صديقٍ له فيختبئ لديهم، ثمّ يهرب ليعود إلى النّضال المسلّح ضدّ المستعمر ليموت شهيدا.

1- ينظر: درية شرف الدين.السينما والسياسة في مصر.م س.ص107

2- ينظر:م ن.ص110

وهو الفيلم الذي حاول مخرجُه، - وكاتبُه من قبل- أن يغازل فيه الثورة أيضا، برغم تغيير النهاية في الفيلم التي تكتفي بمواصلة الجهاد ضدّ الانكليز، عكس الرواية التي انتهت إلى قيام الثّورة سنة 1952.([179])

أمّا فترة السّبعينيات فإن ما يغلب فيها هو اتّجاه المخرجين إلى اختيار الروايات ذات الطابع الرومانسي، الذي تكون فيه المرأة هي محور القصّة نحو: "دمي ودموعي وابتسامتي" سنة 1973 إخراج **حسين كمال**، و"شيء في صدري" سنة1971 إخراج **كمال الشيخ**، و"هذا أحبّه وهذا أريده" سنة1975 إخراج **حسن الإمام**، ثمّ يلي ذلك في فترتي الثّمانينيات والتّسعينيات اختيار مجموعة من روايات **عبد القدوس** لتكون أعمالا سينمائية، ولكّن الغالب عليها سيكون الطّابع التّجاري الذي يكتفي في كثير من المشاهد بالإيحاءات الجنسية، من خلال الرقص أو ما ينسبُه البعض إلى الضرورة الدرامية كفيلم "حتى لا يطير الدخان"سنة 1984 من إخراج **أحمد يحيى**، ليكون فيلم "الراقصة والسياسي" سنة 1990 لمخرجه **سمير سيف** نهايةً لأفلمة روايات **إحسان عبد القدوس**.([180])

وأكثر ما يلفت الانتباه إلى الأفلام التي جسّدت روايات **عبد القدوس** هو الطّابع الأرستقراطي الذي يغلب على كثيرٍ من حياة الشّخصيات، وربّما كان لطبيعة حياة المؤلّف الأرستقراطية البعيدة عن الواقع الحقيقي في مصر دور في ذلك، حتّى وإن ظهر في الفيلم وفي الرواية بعض المشاهد التي تصف بعض الحالات الاجتماعية البائسة إلّا أنها دائما تلعب دور المشهد المساعد الذي يُوحي أن البطل الغني أو

1- ينظر:لوتس عبد الكريم.م س.176.

البطلة ابنة العائلة العريقة لها أصدقاء من طبقات أقلّ، فتبدو هذه الشخصيات كالمستعرِض لإحسانه المادي والعاطفي.

4.3.1. الرّواية في خدمة السّينما والعكس:

فقد أبدى كثيرٌ من المخرجين و النقّاد والكتّاب أيضا رأيا واضحا هو أنه لابد أن يكون لأحدهما الفضل على الآخر، حيث يقول المخرج **داوود عبد السّيد** أن عملية تحويل النّص الأدبي لعمل سينمائي صيانةٌ للنص الأدبي ذاته، فالعمل السينمائي يجب أن يكون موازيًا للعمل الأصلي، وتقييم العمل السينمائي يجب أن يكون على قدرة تأثيره في الجمهور.([181])

وهذا الأمر يستدعي سؤالا آخر هو: ما المقصود بالتّوازي؟ خاصة وأن الأعمال السينمائية تُقيّم بعد العرض ككل مُنتج فنّي، معنى ذلك أن نتيجة العمل - مهما كانت درجة انتباه المخرج وإبداعه أثناء التّصوير- ستكون بعد المشاهدة، وهذا ما يستدعي كثيرا من الرّؤى، فهناك من يرى أن الجمهور بكلّ فئاته، العادية والنّقدية، سيكون مُنقسما، فهناك من سيرضى وهناك من سيسخط وهناك من سيكون بين ذلك كلّه، ولعلّ العامل النّفسي سيلعب دورا كبيرا، إذ إنّ البعض يحكم على الأشياء من منطلق ميله

1- ينظر:محمود قاسم.أفلام وأقلام.وزارة الثقافة.القاهرة.2009.ص34

الطبيعي أو نُفوره، فقد يحدث ألاّ يُحبّ البعض العمل المؤفلم لأنّ المخرج لم يحسن اختيار البطل أو البطلة أو كليهما، أو أنّ الموسيقى التي رافقت مَشاهد الفيلم لم ترق له.

وهناك العامل الاجتماعي المبني على العُرف وفق قاعدة " لائق أو غير لائق"، فكثيرٌ من الأفلام تحتوي مثلا بعض المشاهد غير اللاّئقة فيلقى ذلك استنكارًا ونفورًا مَردّه طبيعة وأخلاق المجتمع، فنجد أن المشاهد لم يُنكِر على العمل شيئا غير هذه المشاهد، رغم أن المِشاهد نفسها احتوتها وَصفًا الرواية ولكن عمل العين حين تقرأ ليس كعملها و هي تشاهد.

أما أكبر من يعلن عن فشل أو نجاح الفيلم المبني على العمل الروائي فهو الكاتب الروائي نفسه، إذ إن كثيرا من الأفلام في مصر لم تُحسِن تجسيد العمل الأدبي، وهو ما جعل أصحابه يسخطون بل ولا يكاد بعضهم يتعرّف على روايته داخل الفيلم السينمائي، حيث يقول **إدوارد الخرّاط** أن معظم ما تَحوّل من أعمال أدبية إلى السينما لم ينجح بالمعنى الفنّي، **يوسف إدريس** مثلا لم يتعرّف على روايته "حادثة شرف" عندما تحوّلت إلى فيلم سنة1971، ولا على عمله الأدبي الآخر " قاع المدينة " الذي أخرجه **حسام الدين مصطفى**.([182])

1- ينظر:م س.ص47

وبعض أصحاب الروايات بلغ بهم الأمر أن رفعوا دعاوى قضائية، يتّهمون فيها صاحب الفيلم بأنه شوّه نصّهم الأدبي وغَيّر فيه، وأنّ الرابط الوحيد مع قصّة الفيلم التي لم يعودوا يعرفونها هو اسمهم المكتوب في جينريك البداية أو النهاية.([183])

ويأخذ هؤلاء الكتّاب على المخرجين محاولة السّطو على الحركة و الزمان والمكان وطبيعة الشخصيات الروائية، فالمخرج يحاول دائما أن يكون قائدا، وقيادته لا تستدعي الجلوس وحده مع إشارات الأمر والتّوقف وحدهما، ولكنه يحاول أن يكون القائد الذي يكتشف الأبعاد الجديدة في العمل كله، فينتج عن ذلك صناعة عمل جديد مبني على العمل الروائي ولكنه مبني أكثر على العقل المبدع للمخرج، بل إن **إبراهيم العريس** يضيف مصطلحا آخر هو الخيانة الإيجابية للنص الأدبي من قِبل المخرج، فالمشاهد كما يرى، لن ينتظر من هذا المخرج إن كان يمتلك رؤية خاصة به، الاستسلام الكامل أمام العمل الروائي، وإذا كان هذا يمثّل الأمانة والدّقة في الاقتباس، ففيه تكمن الخيانة لرؤية المخرج السينمائي الذي يمتلك أدوات متكاملة تختلف تماما عن أدوات المؤلّف، من جهة اللّغة والمعالجة ورؤية العالم وطريقة النظر إليه بما يضمن إعادة تأهيله فنيا وجماليّا، ويصف الأفلمة بأنها ترجمة للنص الأدبي، هذه التّرجمة التي تعني في معظم اللّغات اللاتينية: الخيانة، فإنها تعني هنا ضرورة خيانة النّص الأدبي المؤفلم، وهذه الخيانة الإيجابية، تبدو ضرورية أحيانا، فكثيرٌ من الأعمال السينمائية خانت النّص الأدبي، ونادرا ما وافق المخرج السّينمائي صاحب الرؤية الثاقبة، على الاستسلام أمام عظمة النص.([184])

2- ينظر:جرجس المصري.اللص الظريف هو مخرج.www.cineegy.ae.شوهد:12.05.2012.ص01

1- ينظر: إبراهيم العريس .من الرواية إلى الشاشة. المؤسسة العامة للسينما. دمشق. د ت. ص 11

ويبدو أن **إبراهيم العريس** قد تعمّد أن يستعمل كلمة "الخيانة" عوضا عن التّغيير في النص أو حذف وإضافة مشاهد من قِبل المخرج وكاتب السيناريو، حتى يجد من وقع الكلمة في ذهن القارئ الصّدى الذي يرجوه، فالمخرج -كما أشرنا من قبل - و بالنسبة لإبراهيم العريس، ليس سائق سيارة أجرة يوصل من شاء إلى ما شاء و نقصد الزبون الراكب، ولكنّه كالرّسّام، يرسم الطبيعة ولكن كما يريد هو، مع اختياره منها ما يريد، وربما يحدّد إرادته تلك أمران اثنان: الأوّل أن صانع الفيلم وهو المخرج، لا يستطيع أن يحقّق من العمل الروائي إلاّ ما ظهر أنه انتقاء بعض أو كثيرٍ من أحداث العمل الروائي، فمستوى وقدرة المخرج على تجسيد أيّ عمل من خلال قدرته التّقنية والذّهنية هي ما يحدّد قوة أو ضعف الفيلم السينمائي، فكثيرٌ من المخرجين في مصر وفي بلاد عربية أخرى يتناولون ضعف وواقع السينما بمحدودية الإنتاج وعدم وجود سيناريوهات قويّة تستطيع أن تساعد في صناعة فيلم ينافس السينما العالمية الأخرى، والسؤال هو: هل يمكن لمخرج مصري لو أُتِيح له أن يحصل على نفس السيناريو ونفس القيمة الإنتاجية ونفس الطّاقمين التقني والفني لفيلم" التيتانيك" أن يخرج العمل كما ظهر أو قريبا مما ظهر؟ الإجابة ستكون ب"لا" النّافية، فعناصر صناعة الفيلم السينمائي المتمثلة في: الإنتاج، السيناريو، الإخراج والمونتاج، لا تكفي وحدها ما لم تُتوّج بعقل مخرجٍ متمكّن من التقنية والموهبة معا، يُضاف إليهم جميعا المحيط التّنافسي، فهوليوود مثلا تمتلك كلّ ما سبق وتمتلك أيضا المحيط التّنافسي، فلدى صانعي السينما في هوليوود عقلٌ ذكي لا يرضى بتفوّق الآخرين عليه، فنرى أن قدرتهم على الارتقاء بمستوى العمل السينمائي في كلّ مرة مردّه في الغالب إلى التقنية، الموهبة، المحيط التنافسي.

والأمر الثّاني هو محاولة المخرج أن يكون موجودا داخل العمل السينمائي، فكثيرٌ من المخرجين في مصر والعالم استطاعوا أن يتميّزوا عن الآخرين بأسلوبٍ يُمكّن المشاهد من التعرف عليهم به داخل أفلامهم، فالمخرج **مارتن سكورسينز** أصبح يُعرف بطريقته في الإخراج من خلال أفلامه: "سائق التاكسي" سنة 1976، "عصابات نيويورك"سنة 2002، "الطيّار" سنة 2004، و **جيمس كاميرون** أصبح لديه ما يميّزه من خلال أفلامه منها:"تيتانيك"سنة1997 و"أفتار" سنة 2008، وفي مصر أصبح **صلاح أبو سيف** صاحب توجّه خاص يميّزه عن المخرجين الآخرين، فأفلامه كلّها أو جلّها يجمعها تيّار واحد هو الواقعية،كأفلام "الفتوة"، "شباب امرأة"،"بداية ونهاية" و"السقا مات"، والمخرج **يوسف شاهين** الذي استطاع أن يمتلك شخصية سينمائية مميّزة بداية من فيلم "الأرض" سنة 1970 و"عودة الابن الضال" سنة1978 وانتهاء إلى "ويجا" سنة 2005 و"الآخر" سنة2007، وأصبح المشاهد يتعرّف على أفلامه حتى وإن لم يشاهدها من قبل من خلال الحركة و الحوار السّريع للممثلين.

وكذلك العمل الروائي فكثيرٌ من الأسماء امتلكت أسلوبا يميّزها عن الأقلام الأخرى، ولكّن كثيرا من المؤلّفين وإن امتلكوا أسلوبا خاصا بهم إلاّ أن القارئ تعرّف عليهم من الأعمال السينمائية التي أفلمت رواياتهم، وهذا يُحيلنا إلى القول أن السينما استفادت وأفادت وكذلك الرواية، ولكّن مُعادلا مختلفا عن قوّة العمل أو ضعفه يبدو جليّا، فأسماء المؤلّفين المشهورة هي ما يُضفي على الفيلم السينمائي قيمته الكبرى، إذ ليس للسّينما أن تُضيف إلى شهرتهم شهرة أخرى أكبر، فالأديب الحائز على جائزة "نوبل" مثلا يُسعى إليه ولا يِسعى إلى الآخرين، والأمر ذاته في السينما وإن اختلف بعض الشيء، فالمخرج

المتوج بجائزة كبرى كالأوسكار أو السعفة الذهبية لا يحتاج شهرة العمل الروائي ،ولكننا برغم ذلك تعرفنا على كثير من المؤلفين من العمل السينمائي وتعرفنا أيضا على كثير من صانعي السينما من العمل الأدبي.

المبحث الثاني

أدب نجيب محفوظ

يقول **لويس عوض**:"..ما عرفتُ كاتبا من الكُتاب ظلّ مغمورًا مغبونا مُهملا عامّة حياته الأدبية دون سبب معروف، ثمّ تفتّحت أمامه كلّ سُبل المجد دفعة واحدة دون سبب معروف أيضا، مثل **نجيب محفوظ**، وما عرفتُ كاتبا أرضى اليمين و الوسط و اليسار و أرضى القدماء و المحدثين ومَن هم بين ذلك، مثل نجيب محفوظ، فقد غدا في بلدنا مؤسّسة أدبية مستقرّة، تشبه تلك المؤسّسات الكثيرة التي تقرأ عنها ولا تعرف ما يجري بداخلها وهي مع ذلك قائمة شامخة، والأغرب من هذا أن هذه المؤسّسة التي هي نجيب محفوظ ليست مؤسّسة حكوميّة تستمد قوّتها من الاعتراف الرّسمي وحده ولكنها مؤسّسة شعبية أيضا، يتحدّث عنها الناس في المقاهي وفي البيت وفي نوادي المتأدّبين البسطاء.." ، وهذا اعتراف سبقته اعترافات وتلته أيضا، فقد أجمع الكتّاب أو كادوا يجمعون على أن أدب نجيب محفوظ أدبٌ متفرّد استطاع أن ينتقل بالرواية العربية من بين يدي النّقد وحده إلى بين يدي القارئ العربي.([185])

واعتراف الأدباء لم يكن بعد أن حاز على جائزة نوبل، بل سبق ذلك بسنوات، فقد استطاع أن يُلفت انتباه النّقد إليه منذ كتاباته الأولى في الأربعينيات، قال **سيّد قطب** عن روايته "كفاح طيبة ":" لو كان لي من الأمر شيء لجعلتُ هذه القصة في يد كلّ فتىً وكلّ فتاة، ولطبعتها ووزّعتها على كلّ بيت بالمجّان ولأقمتُ لصاحبها - الذي لا أعرفه - حفلةً من حفلات التكريم التي لا عِداد لها في مصر، للمستحقّين وغير المستحقّين"([186])، بل ويصف **طه حسين** رواية "بين

1- ينظر:جابر عصفور.نقاد نجيب محفوظ.مكتبة مصر.القاهرة.1992.ص248.247.
2- رجاء النقاش.في حب نجيب محفوظ.دار الشروق.القاهرة.ط1.1995 ص 277

القصرين" بأنّها أروع ما كتبه المصريون من قصص، ويذهب أكثر من ذلك حين يصفها بأنّها رواية عالمية تَثبتُ للموازنة مع ما شئت من كُتّاب القصص العالمية في أيّة لغة من اللّغات التي يقرأها الناس([187])، أما **توفيق الحكيم** فيقول أن أدب نجيب محفوظ معجزة لا تتكرر([188])، ويختزل **جمال الغيطاني** نجيب محفوظ فيقول عنه: " إنّه عصرٌ بأكمله من تاريخ مصر مختزل في إنسان، عاش المجتمع المصري وعبّر عنه طيلة سبعين عاما من الكتابة المتّصلة وهذه حالٌ فريدة في تاريخ الأدب والأدباء".([189])

ولأنّ هذا المبحث وما سيليه سيكون عن **نجيب محفوظ**، فيحق لنا بداية أن نتساءل عن كيف كانت بداياته؟ وكيف اعتنق الكتابة ؟ وكيف ترقّى حتى أصبح الكاتبَ الذي نعرفه؟

1.1.مولده و بداياته:

يقول **رجاء النقاش**: "..كانت أوّل جائزة نالها هي جائزة صغيرة من وزارة المعارف المصرية في الأربعينيات، أمّا آخر الجوائز فهي جائزة نوبل التي نالها يوم الخميس 13أكتوبر سنة 1988، وبين النقطة الأولى والنقطة الأخيرة مشوار له تاريخ".([190])

كان مولد **نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا**، بحي الجمالية، أحد أحياء منطقة الحسين بمدينة القاهرة الفاطمية في 11ديسمبر1911، يقول عن ذلك **نجيب محفوظ** :"..

1- ينظر:طه حسين.نقد واصلاح.دار العلم للملايين.بيروت.ط4 1967 ص67
2- ينظر:شيماء فؤاد.فلسفة وأسرار نجيب محفوظ. 12.moheet.star-ware.comديسمبر2012 ص01
3- جمال الغيطاني.المجالس المحفوظية.مجلة العربي.العدد529.الكويت.ديسمبر2002.ص68
4- رجاء النقاش.في حب نجيب محفوظ.م س.ص16

أنجب والدي من قبلي ستة أشقاء، جاؤوا كلّهم متعاقبين، أربع إناث وذكرين، ثمّ تتوقّف والدتي عن الإنجاب لمدة تسع سنوات، ثمّ أجيء أنا "([191])، كان والده متوسّط الدّخل، وسائر أفراد أسرته من موظّفي الحكومة أو صغار الملاك والمزارعين، ولما بلغ السّادسة من العمر انتقلت الأسرة إلى حيّ العباسية، حيث نشأ وقضى فترة طويلة من حياته، ليحوز شهادة البكالوريا قبل أن يصبح اسمها الثّانوية العامة، وفي الجامعة يقول **نجيب محفوظ**: " كان اتّجاهي معروفا، إمّا إلى الهندسة أو الطّب، لهذا عندما فكّرت في الفلسفة انزعج والدي انزعاجا شديدا،كذلك انزعج المدرّسون، لأنّني كنت ضعيفا في المواد الأدبية، لكنّني بعد أن بدأت أقرأ المقالات الفلسفية للعقّاد ولإسماعيل مظهر و غيرهما، وبدأت قراءاتي تتعمّق، تحرّكت في أعماقي الأسئلة الفلسفية، وجدت أنّ هذه هي همومي، وخُيِّل لي أنّني بدراستي للفلسفة سأجد الأجوبة الصّحيحة، ألا يصبح الدّارس للطّب طبيبا والدّارس للهندسة مهندسا؟..سأتخرّج ومعي سرّ الوجود، وكنت أَدهش كيف يتجاهل النّاس سرّ الوجود في قسم الفلسفة ويدرسون الطّب أو الهندسة.." .([192])

وعندما تخرّج سنة 1934 من الجامعة عمِل موظّفا، واستمر مرتبطا بالوظائف الحكومية المختلفة حتّى أُحِيل على التّقاعد في ديسمبر سنة 1971، ومن بين الوظائف التي شغلها وظيفة سكرتير برلماني لوزير الأوقاف إلى أن انتقل سنة 1955 إلى وزارة الإرشاد القومي، وعندما انقسمت هذه الوزارة إلى وزارتين، الإعلام و الثّقافة، انتقل إلى الأخيرة وظلّ يعمل بها ومنذ سنة 1959 ارتبطت وظيفته بالسينما ارتباطا مباشرا، حيث عمل مديرا للرقابة على المصنّفات السينمائية والمسرحية،

1- جمال الغيطاني.نجيب محفوظ يتذكر.دار المسيرة.بيروت.ط1.1980.ص09

2 - م ن. .ص27

ثمّ مديرا لمؤسسة دعم السينما، ثم مستشارا لوزير الثقافة لشؤون السينما، حتّى نهاية عمله الوظيفي، وممّا يُلاحظ عن **نجيب محفوظ** أنّه تزوّج بعد أن تجاوز الأربعين من عمره و كانت حجّته في ذلك أنه لا يريد إرباك حياته في مراحلها الأولى بمسؤوليات تعطّل كتاباته الأدبية.([193])

ولأنّ للمقهى الشّعبي أثره البالغ الذي يلقي بظلاله على معظم رواياته الأدبية، فإنه ظلّ أكثر من عشرين سنة يتردّد على مقهى "عرابي" في حي الجمالية، وعشر سنوات أخرى على مقهى "كازينو الأوبرا" وعشر أخرى أيضا على مقهى "ريش" ومن البَيِّن أن الطّابع الشّعبي الذي ميّز ميله الطبيعي قد غلَب على كثير من كتاباته، فأضحت أحداث هذه الكتابات تجري في مسرح شعبي قديم هو الحارة، الدرب، المقهى و غيرهم..

1.2.حصوله على جائزة نوبل للآداب:

تشير بعض المراجع أن **عطيّة عامر** هو من رشّح نجيب محفوظ للتّنافس على جائزة نوبل للآداب، فبعد بلوغه سنّ التّقاعد قامت جامعة ستوكهولم بتكريمه، وبمناسبة هذا التّكريم طلبوا منه أن يرشّح أديبا عربيا للجائزة، وحتّى يكون الأمر رسميّا، تلقّى **عطيّة عامر** رسالةً من الأكاديمية السويدية في أكتوبر 1978، أي بعد أكثر من عشر سنوات من محاولة ترشيح **طه حسين** سنة 1967، كان ملخّص الرّسالة أن يختار شخصية عربية يراها مؤهّلة لجائزة نوبل، وفي ذلك الوقت بالذّات كان يقوم بمراجعة و تقويم **نجيب محفوظ**، فلم يفكّر في ترشيح أيّ شخصية أخرى غيره، ويردّ **عطية عامر** على الأكاديمية السويدية بتاريخ1979، ويقول في رسالته:" أقدّم شكري

1- م س.ص30

للجنة جائزة نوبل في الأدب على الدّعوة التي وجّهتها لي طالبةً منّي ترشيح أحد الأدباء العرب لجائزة نوبل لعام 1979، وأفسّر هذه الدّعوة على أن اللّجنة تريد منّي ترشيح أديب يكتب باللغة العربية، ويسرّني أن أزكّي للحصول على الجائزة **نجيب محفوظ،** لأنه - في رأيي- أعظم ممثّل للأدب العربي الحديث، وأحد كتّاب القصّة في العالم في عصرنا الحاضر".([194])

وقد أغرى هذا التّوقيت كثيرا من الأقلام أن تتّحدث عن ميلٍ مفاجئ من لجنة نوبل نحو الأدب العربي، فقد فشل **طه حسين** لأنّ ترشيحه وافق هزيمة سنة1967، وينسى السّويديون العرب عشر سنوات ثم يطلبون هم وبإلحاح من **عطية عامر** أن يُرشّح أديبا عربيّا ولكّن هذه المرّة بين سنتي 1978 و1979 وهما السّنتان الّلتان زار قبلهما بعام واحد الرئيس المصري **محمد أنور السادات** إسرائيل، ووقّع أثناءهما اتفاقية السّلام" كامب ديفد" مع الجانب الإسرائيلي، وقد ذكرت هذه الأقلام أن بين الأمرين، أمرُ السّلام مع اسرائيل و أمرُ التّرشيح لجائزة نوبل صلة وطيدة، زكّاها اعتراف **نجيب محفوظ** نفسه بذكاء **السادات،** ومباركته لاتفاقية السّلام مع الحكومة الإسرائيلية .

ثم إنّ جملة " يختار شخصية عربية " تبدو جملة ذات دلالات، فهي إمّا أنها تعني أن الأكاديمية السويدية لا تعرف من العالم العربي إلاّ مصر، وظنّت أنها هي العرب كلّهم، أو أنها طلبت إليه فعلا أن يرشّح عربيّا فعمّد إلى اختزال العرب في بلده مصر، ولم يعرف أديبا عربيا يستحق هذه الجائزة إلا في بلده مصر، فقد رُشّح **طه حسين** من قبل و ها هو يرشّح **نجيب محفوظ،** والشيء

1- ينظر: سامح كريم.فوزه أعاد الاعتبار للأدب العربي.مجلة العربي.العدد 529.الكويت.ديسمبر2002.ص87

الآخر هو طريقة انتقاء المرشّحين لنيل الجائزة، إذ تبدو طريقة تُسيء إلى الأكاديمية أكثر مما تُحسن إليها، فقد يبدو من خلال طلب الأكاديمية من أشخاص أن يختاروا أشخاصا أدباء ليرشّحوهم، أن التّرشيح في حدّ ذاته سيكون وفق ميول شخصية أو عرقية أو قومية وربما دينية ومذهبية، وهذا ما سوف يحرم الكثير ممن يستحقونها حقّا أن تتاح لهم فرصة التّرشيح.

والغريب أن **نجيب محفوظ** قد أعلن موقفا حازما من جائزة نوبل، فقد قال في ردٍّ عن سؤال عن موقفه من الجائزة لو منحت له : "..سأرفض هذه الجائزة لو منحوني إياها، لأن البعض اعتقد أنني أدعو إلى السلام وكامب ديفيد من أجل الحصول على جائزة نوبل، التي تسيطر عليها الصهيونية العالمية، إنني أدعو إلى السلام في نظر هؤلاء لكي أحظى برضا تلك المنظمات التي تتحكّم في منح الجائزة لمن تريد، لهذا فإنني سأرفض جائزة نوبل لو مُنحت لي بالفعل لأنني في الحقيقة غنيّ عن رضا الصهيونية "(195)، ولما حاز الجائزة سئل :هل تستطيع أن ترفضها وقد سببت لك الكثير من الصّداع ؟ فقال: " أصدقكم القول ، صداع نوبل أفضل من عدم الحصول عليها، لأنها أصبحت ملكا للأمة، وتكريما للأدب العربي كله.."(196)

وكان يوم الثالث عشر من أكتوبر 1988، اليوم الذي تعلن فيه عادة الأكاديمية السويدية لجائزة نوبل عن اسم الفائز في ميدان الآداب، وكان اسم الفائز في تلك السّنة هو الأديب المصري **نجيب محفوظ**، يقول **جمال الغيطاني** واصفا وقع الخبر ذلك اليوم: " عندما أُعلِنت الجائزة يوم الخميس، ذهبت إلى البيت،كان عدد كبير من الصحفيين المصريين والعرب والأجانب أمام البيت

1- ايمان عايض العسيري.آراء نجيب محفوظ في ضوء العقيدة الاسلامية.دار الأمة للنشر والتوزيع.جدة.ط1.2010.ص60
2- م ن.ص61

الذي يقع في الطابق الأول من بيتٍ يطلّ على النيل الصغير، الفرع الأضيق ناحية الجيزة، بعد لقائي بالسّيدة زوجته التي كانت تواجه وضعا لم تعتده في حياتها التي كانت تمضي في هدوء بعيدا عن الأضواء، وكان تردّد المقرّبين جدّا على البيت الصغير الذي تقيم فيه الأسرة منذ الخمسينات، شقة صغيرة، أُختِير أثاثها بذوق رفيع، لم يُتَح لي دخولها قبل يوم نوبل إلاّ مرّة واحدة، عُدتُ فيها الأستاذ أثناء مرض عابر منذ سنوات، كانت المقاهي أماكن لقائنا منذ بدأت علاقتنا عام تسعة و خمسين، في ذلك اليوم بعد ظهر الخميس الأكتوبري،كان الجميع يتساءلون عن المكان الذي قصده الأستاذ، لم أكلّف نفسي عناء السؤال، خرجت من البيت قاصدا كازينو قصر النيل، وهناك رأيته، أقبلت عليه مهنئا، مرحّبا، كان يجلس مع صحبه من الحرافيش القدامى"([197])، كان ذلك اليوم هو المنعرج في حياة **نجيب محفوظ** وحياة مصر الأدبية، أصبح حديث وسائل الإعلام الأجنبية والمحلية، وقد استطاع فوزه بالجائزة أن يثير الاهتمام الواسع بترجمة أعماله إلى اللّغات الأجنبية، يقول **رجاء النقاش:**" وهذه الحالة الثّقافية التي نشأت في البلاد الأوربية وغيرها من بلاد العالم لم تقتصر على الاهتمام بأدب **نجيب محفوظ**، بل سوف تمتد إلى الاهتمام بكلّ النماذج الأدبية العربية المتاحة في اللّغات الأجنبية، لقد أصبح للأدب العربي جمهور عالمي إلى جانب الجمهور المحلي وذلك بفضل جائزة نوبل، بل لقد كان لجائزة نوبل تأثيرها على العرب أنفسهم،

1- جمال الغيطاني.المجالس المحفوظية.م س.ص62

فأقبلت طوائف كثيرة من القرّاء على كتابات **نجيب محفوظ** إقبالا منقطع النظير بعد فوزه بالجائزة العالمية". ([198])

1.3.محاولة الاغتيال:

وبرغم هذه القيمة الأدبية التي أضحت قيمة وطنية في بلده مصر، إلّا أنّ فوزه بالجائزة أحيا لدى كثيرين صفة النّقد المبني على تشبّع ذاتي، يمليه فكرٌ إيديولوجي، فقد أُتُّهم **نجيب محفوظ** بتجاوز الخطوط الحمراء في كثير من رواياته، حيث أصبح الممنوع من الجنس والدّين هما ما يُؤاخذ بهما، على نفورٍ منه من السّياسة أعلنه في كثير من مقالاته وحواراته، وإن اتّصف ذلك النّفور بشيء من الإيحاء و التّلميح في بعض رواياته، إلاّ أنه لم يبلغ به سخَط البعض ممّن همَّهم خوضُه في الجنس والدّين، وقد بلغت ذروة ذلك السّخط حين كتب روايته " أولاد حارتنا "، يقول **نجيب محفوظ** :" إن كتاباتي كلها، القديم منها والجديد تتمسك بهذين المحورين، الإسلام الذي هو منبع قيم الخير في أمّتنا، والعلم الذي هو أداة التّقدم في حاضرنا ومستقبلنا، أحبّ أن أقول أنه حتى رواية "أولاد حارتنا" التي أساء البعض فهمها لم تخرج عن هذه الرؤية، ولقد كان المغزى الكبير الذي تُوِّجَت به أحداثها أن الناس حين تخلّوا عن الدّين ممثّلا في "الجبلاوي" وتصوّروا أنهم بالعلم وحده ممثّلا في "عرفة" أن يديروا حياتهم في أرضنا التي هي حارتنا، اكتشفوا أن العلم بغير الدّين تحوّل إلى أداة شر، فعادوا من جديد يبحثون عن"الجبلاوي"، إنّ مشكلة "أولاد حارتنا" منذ البداية أنني كتبتها رواية، وقرأها بعض النّاس كتابا..والرّواية تركيب أدبي فيه الحقيقة وفيه الرّمز، ولا

2- رجاء النقاش.في حب نجيب محفوظ.م س.ص39

يجوز أن تحاكم الرواية إلى حقائق تاريخ.."([199]) ويقول في موضع آخر:" وأمّا أولاد حارتنا.. فالله يشهد بأنّني ما كتبتها إلّا لأقول لرجل الحارة البسيط، إنّك تستطيع أن تقتدي بالرّسل في بيتك رغم فقرك وهوانك، وإنّ باب الخير والبطولة مفتوح للجميع.."([200]) ويبدو غريبا أن يحاول **نجيب محفوظ** القول لرجل الحارة البسيط.. في ذلك السِّفر الضّخم الذي جاوزت صفحاته نصف الألف صفحة، والمليء بالرّموز والإيحاءات والإسقاطات، أنّك تستطيع أن تقتدي بالرّسل في بيتك.. كما يعترف أنه صنع أبطالا على غرار الأنبياء والرّسل، ولكن من يقرأ الرّواية يمكنه أن يعرف أنّهم أبطال مزيّفون، لا يحملون من الصّفات ما يُوجِب الاقتداء أو التّأسّي بهم كما يقول، فصورتُهم تناقض الحقيقة، ولم يتخلقوا بالخلق الذي دعت إليه سائر الديانات السّماوية، فهم يعاقرون الخمر ، ويدخنون ويتلفظون بشتائم منكرة.. ويبدو أن الاضطراب الفكري والعقائدي الذي خلفته رواية أولاد حارتنا، أجبر **نجيب محفوظ** على القول: "إن رواية أولاد حارتنا هي ابن غير شرعي لي، ولكنّني لا أستطيع أن أتبرّأ منه.."([201])

وقد نشرت رواية "أولاد حارتنا" مسلسلة في جريدة الأهرام بداية من سنة 1959، ولما كان مفهوم التّطاول على الذّات الإلهية قد ظهر لبعض الهيئات الدينية في مصر وعلى رأسهم جامعة الأزهر، توقّف النشر في السنة ذاتها، وقد وافق **نجيب محفوظ** على ألاّ تُطبع روايته في مصر حتى

1- م س.ص297

2- محمد يحي و معتز شكري. الطريق إلى نوبل1988عبر حارة نجيب محفوظ.الدار المصرية للنشر والتوزيع.القاهرة.ط1.1989.ص107

1- م س.ص 109

يأذن الأزهر([202])، وقامت دار الآداب اللّبنانية بطباعتها ونشرها سنة 1967، ولم تدخل مصر إلّا متخفيّة بين أيدي القرّاء لا تظهر علنا، ولم يتم طبعها ولا نشرها في مصر إلّا في سنة 2006.

ولما كانت مصر بداية من سنوات السبعينيات وحتى التسعينيات من القرن الماضي تشهد أعمال عنف يقودها تيارات دينية متشدّدة أعلنت أن **نجيب محفوظ** قد بلغ مرحلة الإلحاد من خلال كتاباته، وأن أمر تصفيته أصبح ضرورة، هذا الإعلان جاء نتيجة لما قاله الإسلامي المصري المتشدّد **عمر عبد الرحمان** في وصف ما كتبه **سلمان رشدي** في آيات شيطانيّة، بأنّه لو اقتصّ من **نجيب محفوظ** لما تجرّأ **سلمان رشدي** و كتب ما كتب.([203])

ونفذت الجماعات المتشدّدة تهديدها في يوم جمعة من أكتوبر من العام 1994، يقول **جمال الغيطاني**: "بعد نشر صورة الشّاب الذي غرس السّكين في عنق الأستاذ عصر يوم الجمعة هذا، تذكرّته، في مرّة كنت أنتظر الأستاذ، كان الجو حارا، لَفتَ نظري شاب يرتدي الجينز يجلس تحت الشّرفة المغطاة حيث يعش الأستاذ في الطابق الأرضي، شرفة بعرض الشّقة، زجاجها سميك، مسوّر بقضبان مزخرفة، وأضافت السّيدة عطية الله رفيقة عمر الأستاذ نباتات شكّلت حديقة صغيرة مبهجة تغطّي الطّابق كلّه، تطلعت إلى الشّاب الذي بادلني النّظر الحاد، ثمّ تشاغل بتقطيع ورق كان يحمله إلى قطع صغيرة، لم يبدِ ردّ فعل، بل استمرّ قابعا مكانه، فكّرت، ربّما يستظل من الحر، لكّن صورته قفزت إلى ذهني بعد أسابيع عندما نُشرت، إنّه الشّاب نفسه الذي تقدّم من الأستاذ

2- ينظر:نبيل فرج.محفوظ حياته وأعماله.هيئة الكتاب.القاهرة.1986.ص79

3- ينظر: إيمان عايض العسيري.م س.ص57

عصر ذلك اليوم "الجمعة" ليصافحه بيد وليغرس بيده الأخرى سكّينا قديمة مقبضها مخلوع، طعنةٌ وضعت حدّا لحقبتين متمايزتين، مختلفتين تماما."([204])

1.4.وفاته و مؤلفاته:

بعد أن بلغ من العمر خمسا وتسعين، سنة توفّي في الثّلاثين من أوت، أغسطس2006، وقد أضاف إلى المكتبة العربية ما يقارب الخمسين مُؤلّفا وهي :([205])

- عبث الأقدار أو حكمة خوفو سنة 1939.
- رادوبيس سنـــــــــة 1943.
- كفاح طيبة سنـــــة 1945.
- القاهرة الجديدة سنة 1945.
- خان الخليلي سنـــة 1946.
- زقاق المدق سنـــة 1947.
- السّراب سنـــــــــــة 1948.
- بداية ونهاية سنـــــــــة 1949.
- بين القصرين سنـــــــة 1956.
- قصر الشّوق سنـــــــة 1957.
- السّكّرية سنـــــــــة 1957.

1- جمال الغيطاني.المجالس المحفوظية.م س.ص66.65
2-ينظر:نجيب محفوظ.حول التدين والتطرف.الدار المصرية البنانية.ط1.1996.ص199.198.197

- اللّص والكلاب سنـــة 1961.
- السِّمّان و الخريف سنة 1962.
- الطّريق سنـــــــــة 1964.
- الشّحّاذ سنـــــــــة 1965.
- ثرثرة فوق النيل سنـــة 1966.
- ميرامار سنـــــــــة 1967.
- أولاد حارتنا سنـــــة 1967.
- المرايا سنـــــــــة 1972.
- الحب تحت المطر سنة 1973.
- الكرنك سنـــــــــة 1974.
- حكايات حارتنا سنة 1975.
- حضرة المحترم سنـــة 1975.
- ملحمة الحرافيش ســـــنة 1977.
- عصر الحب سنـــــــــة 1980.
- أفراح القبّة سنـــــــــة 1981.
- ليالي ألف ليلة سنـــــــة 1982.
- الباقي من الزّمن ساعة سنة 1982.

- أمام العرش سنـــــــــــــة 1983.
- رحلة ابن فطّومة سنـــــة 1983.
- العائش في الحقيقة سنـــة 1985.
- يوم مقتل الزّعيم سنـــــة 1985.
- حديث الصّباح والمساء سنة 1987.
- قشتمر سنـــــــــــــــــة 1988.

إلى جانب مجموعات قصصيّة من بينها: خمّارة القط الأسود، الحب فوق هضبة الهرم، الشّيطان يَعِظ، تحت المظلّة، التّنظيم السّرّي، دنيا الله، الفجر الكاذب، أحلام فترة النّقاهة، شهر العسل..([206])

1.5.مراحل الكتابة عند محفوظ نجيب:

كثيرٌ من الكتابات النّقدية والتّحليلية لأعمال **نجيب محفوظ** ترى أن الرّواية لديه تمرّ بثلاث مراحل، حيث يقول **محمود أمين العالم** :" لسنا بحاجة إلى بحثٍ لإثبات أن الرواية العربية عند

1- ينظر: م س.ص 199

نجيب محفوظ قد مرّت بمراحل ثلاث، المرحلة التاريخية فالمرحلة الاجتماعية ثمّ المرحلة الفلسفية".[207]

1.5.1.المرحلة التّاريخية:

ويجسّدها رواياته الثّلاث الأولى وهي: "عبث الأقدار" سنة 1939، "رادوبيس" سنة 1943 و"كفاح طيبة" سنة 1944، والرّواية الأولى تُدِين سياسة الاستبداد والقوّة وتسخر منهما، والثّانية تنتقد الفساد الملكي، والثّالثة تتحدّث عن قضية تحرير وادي النّيل سياسيا واجتماعيا.

والسّؤال هو: لماذا كانت هذه المرحلة هي بداية روايات نجيب محفوظ؟

وقد أجاب النّقّاد عن هذا السّؤال أو إنّهم حاولوا الإجابة عنه، ففريقٌ يرى أن البداية بروايات تاريخية أمرٌ طبيعي إذا ما قِيس إلى مرحلة الشّباب، ففي هذه المرحلة يحاول الكاتب -بحماس عنفوان الشّباب- أن يبلغ من مجد بلده بالتّاريخ ما لا يستطيع أن يبلغه بالواقع، ففي مصر كانت حضارة فرعونيّة قديمة لم تزل إلى الآن شواهدها موجودة، ثم إنّ كثيرا من الأدباء على اختلاف مراحلهم العمريّة في تلك المرحلة، بين سنوات العشرينيات ونهاية الأربعينيات، حاولوا بما أوتوا من قوّة بيانٍ أن يلحقوا ركب السّياسة، فقد ظهر في مصر قادةٌ وطنيّون من مثل **مصطفى كامل** و**سعد زغلول**، بعثوا في شعبهم حماس الوطنية، فراحوا يبحثون عن كلّ ما يدعم عزّة بلدهم ومجده، وليس أسهل من الحديث عن مجدٍ قديم فرعوني يبعث في النّفوس الشّعور بضرورة إحيائه و السّير على طريقه.

1- محمود أمين العالم.تأملات في عالم نجيب محفوظ.دار الآداب.بيروت.1970.ص21

وفريقٌ آخر رأى أنّ الأمر وإن لم يخلُ كلّه من البحث عن المجد الضائع، إلاّ أنّ الأمر أبسط من ذلك، ولا يكاد يعدو هروبا من مواجهة القهر البوليسي الذي ساد مصر في تلك المرحلة تحت حكم أحزاب ولاؤها للقصر الملكي الذي يوالي الإنكليز، وقد كان مفهوم الإيحاء و التّلميح والرّمز من خلال الكتابة الروائية، هو الرّابط بين دَورِ الكاتب الذي يستدعي إحياء العقول ولَفت انتباهها إلى الواقع من خلال التّاريخ، والعمل الوطني بشكل عام الذي يستدعي هو الآخر الحيطة والحذر.

وقد كان لهذه الرّوايات الثّلاث دلالةٌ رمزية، تقدّم إلى القارئ وإلى الأدب بشكل عام أسلوب الكاتب في مرحلته الأولى، حيث بَدَت شخصيات الرّوايات الثّلاث شخصيات عامّة مثل: الملك، الكاهن و القائد.. غاب عن الكاتب أن يجعلهم أحياء لدى القرّاء، فهو يقدّمهم كما لو كانوا مجموعةً من الخطباء الذين لا يدلّ ما يقولونه على الحياة داخلهم، حياتُهم النّفسية والاجتماعية، كما أن الطّابع التّاريخي العام قد انعكس على البناء اللّغوي، سواء في السّرد أو الحوار، فالسّرد يغلب عليه الفخامة و الرّصانة، ولغة الحوار فصيحةٌ تبلغ فصاحتها أحيانا حدّ التعقيد.

1.5.2.المرحلة الاجتماعية:

ويسمّيها البعض مرحلة الواقعية النّقدية، وإن كانت كلّ رواياته أثناء هذه المرحلة أو بعدها تُنسَب إلى الواقعية، وإن أُضِيف إليها تسميات أخرى كالتّسجيلية أو الفلسفية، حيث يقول **نجيب محفوظ**: " كنتُ أكتب طِبقا للمنهج الواقعي، في نفس الوقت الذي كنتُ أقرأ أعنف الهجوم على الواقعية، كان الأدب العالمي الحديث قد تَعرّض للواقع عبر مئات الأعمال، ثم انكفأ

إلى الدّاخل، إلى تيّارات الوعي واللاّوعي وما وراء الواقع، لكّن بالنّسبة لي وللواقع الذي أعبّر عنه، لم يكن قد عُولج معالجة واقعية بَعدْ حتىّ أُقدِم على استخدام الأساليب الأدبية الحديثة التي كنتُ أقرأ عنها وقتئذٍ، كيف أغوص إلى واقعٍ لم يُوصَف في ظاهرة، ولم تُرصد علاقاته، لكّنني الآن أعتقد أنّ إدراكي كان سليمًا، وكان ممّا يزيد الأمر صعوبةً أنّنا نفتقد التّراث الرّوائي في الأدب العربي.."([208])

وهي مرحلةٌ واقعية تنتمي كما قال **نجيب محفوظ** إلى المنهج الواقعي، ولكّن التّصنيف وِفق ما سوف يكتبه بعد هذه المرحلة هو ما سوف يحدّد اسمها، فالمجتمع المصري هو بطل روايات هذه المرحلة التي تبدأ من "القاهرة الجديدة" وتنتهي بالثّلاثية: "قصر الشّوق"،"بين القصرين" و"السّكرية"، ووجه الاختلاف بينها والمرحلة السّابقة لها واضح كلّ الوضوح، فالمرحلة الأولى تاريخية، أبطالها وأحداثها بعيدون كلّ البعد زمنيّا ومكانيا عن مصر القرن العشرين، أمّا المرحلة الثّانية فهي مرحلةُ اعتناق **نجيب محفوظ** لواقع مجتمعه، وقد حاولت كثيرٌ من الدّراسات منذ بداية القرن العشرين تفسيرَ الأدب والرواية خاصّة تفسيرا اجتماعيا، حيث أَوَت هذه الدّراسات إلى ما أفضى إليه تطوّر علم الاجتماع نفسه، وفرضت وجودها إلى جانب المحاولات النّقدية الأخرى التي فكّكت الأدب إلى زوايا نفسيّة وتاريخية وفنية..([209]) وهو المفهوم الذي أكّده **هامفري هاوس** Humphry house في كتابه "عالم ديكنز" حيث قال:" إنّ النّقد الأدبي وبشكل خاص ما

1- جمال الغيطاني.نجيب محفوظ يتذكر.م س.ص42

2-see :Diana Spearman.The Novel and society.London.Routledge and Kegan Paul.p87

يُسمّى بالتاريخ الأدبي صار اجتماعيا بصورة أكبر، وإنّه من الحقائق التي لا يشك بها ناقد أبدا، أن الكاتب العظيم هو ثمرة القوى الاجتماعية في زمنه، وأنّه يعكس هذه القوى ويعدّلها في أعماله.."(210)

وهو الأمر الذي أكّده **نجيب محفوظ** حين رأى أن الكاتب لا يمكن أن يكتب إلّا عن تلك المجموعة من المجتمع التيّ ينتسب إليها، فانفعالاته انعكاس لانفعالاتهم وتجاربهم وهو منهم وهم منه، ولذلك يكتب عنهم.

والفارق كما يبدو بين تعريف **هامغري هاوس** و **نجيب محفوظ** فارق كبير، إذ إنّ الأوّل برغم البعد الاجتماعي الكبير الذي غلب على تعريفه، إلاّ أنّه تَحفّظ واحتاط وقال:"صار اجتماعيا بصورة أكبر"، أمّا **نجيب محفوظ** فإنّه لا يمكن أن يكتب عن شيء آخر إلّا عن تلك المجموعة من المجتمع التي ينتسب إليها، وقوله هذا يثير تحفّظات كبيرة، إذ إنّ كثيرا من التّعريفات هي وليدة الإجابة عن سؤال في تلك اللّحظة، فمن البديهي أن نقول ردّا على اختصاره لمناهج الكتابة في منهج واحد، أنّ الرّواية أنواع، ونذكر أنّ من تلك الأنواع الرّواية التّاريخية التّي كتب حولها ثلاثة روايات، ومن بين تلك الأنواع روايات خياليّة تُنسب إلى الميتافيزيقا أو ما وراء الطبيعة، ونتساءل عن روايات تتحدث غزو كائنات فضائية لكوكب الأرض ما علاقة كاتبها بمجتمعه؟ هل تعكس هذه الروايات بأحداثها و شخصياتها المجتمع الذي ينتمي إليه المؤلّف؟.

1- Humphry house.The Dickens World.2nd Ed.London.Oxford University Press.p15

ومن أجل ذلك فسنُقصِر تعريف **نجيب محفوظ** للرواية على المرحلة الاجتماعية من أعماله، وسنقول أنّ الرّوايات التي كتبها في تلك المرحلة تجسّد تعريفه ذلك، وهي ثماني روايات، إذا ما اعتبرنا أنّ كلّ جزءٍ من ثلاثيته هو رواية مستقلّة، وقد ذكر **غالي شكري** أنّ **نجيب محفوظ** كتب جميع قصصه الواقعية - التي نقول

أنّها تمثّل المرحلة الاجتماعية- كتبها أثناء عمله في وزارة الأوقاف وفقا للتّرتيب الآتي:([211])

- القاهرة الجديدة: من سبتمبر 1938 إلى أبريل 1939.
- خان الخليلي: من سبتمبر 1940 إلى أبريـــل 1941.
- زقاق المدق: من سبتمبر 1941 إلى أبريـــــل 1942.
- بداية و نهاية: من سبتمبر 1942 إلى أبريـل 1943.
- السّراب: من سبتمبر 1943 إلى أبريـــــــل 1944.
- الثّلاثية: وكتبها بين سنـــــــــــتي 1946 و 1952.

أمّا تواريخ نشر هذه الرّوايات فهي:([212])

- القاهرة الجديدة : 1945
- خان الخليلـــــي: 1946
- زقاق المـــــدق: 1947

1- غالي شكري.دراسة في أدب نجيب محفوظ.مكتبة الزناري.القاهرة.1964.ص347
2- م ن.ص348.347

- الســـــــراب: 1948
- بداية و نهـــاية: 1949
- بين القصـــرين: 1956
- قصر الشـــوق: 1957
- السّكـــــرية: 1957

أمّا أحداث هذه الرّوايات فتقع في الفترات الزّمنية الآتية:

- ✓ القاهرة الجديدة و بداية ونهاية: قُبيل الحرب العالمية الثّانية.
- ✓ خان الخليلي و زقاق المدق: خلال الحرب العالمية الثّانية.
- ✓ السّراب: لا يمكن تحديد أحداثها زمنيًا.
- ✓ الثّلاثية: بين أواخر الحرب العالمية الأولى وأواخر الحرب العالمية الثانية1944.1917: بين القصرين: 1917-1919 ، قصر الشّوق: 1924 -1927 ، السّكرية: 1935 1944.

أمّا ما يُلفت الانتباه حقًا فهو هذا التّحول المفاجئ في طبيعة مواضيع أعماله الرّوائية، فقد كانت سنة 1944 هي السّنة التي أعلن فيها **نجيب محفوظ** نهاية تجربته في كتابة الأعمال التّاريخية المباشرة، فقد كانت رواية "كفاح طيبة" هي الرّواية التّي سيعقبُها بداية الكتابة الواقعية، ولم يكن الفاصل الزّمني كبيرا، فعام واحد فقط أحدث انقلابا جذريًا في فنّ الكتابة عند **نجيب محفوظ**، فالفارق بين الكتابة في التّاريخ وعن حقبة تاريخية بمكانها وزمانها وأحداثها وشخصياتها، والكتابة

الواقعية بمكانها وزمانها وأحداثها وشخصياتها أيضا يبدو ضيّقا، ويبعث على التّساؤل عمّ بعث على هذا التّغيّر في خطّ الكتابة؟ وإن كانت الإجابة عن هذا السّؤال أيضا تبدو من خلال كثيرٍ من المراجع مُقتضَبة، تُحاول اختزال هذا التّحوّل في جملةٍ واحدةٍ هي أنّه لا بدّ لكلّ كاتبٍ أن يمرّ بمراحل أثناء كتابته.

ووجه الاختلاف بين المرحلة التّاريخية والمرحلة الاجتماعية تُعبّر عنه عناصر كثيرة، نذكر من أهمّها :

1.5.2.1.اللّغة: واللّغة في رواياته التّاريخية لغةٌ رصينة قويّة، في تركيبها فخامة، اختار لها **نجيب محفوظ** من الألفاظ ما يقدّمها في شكلٍ مُتكلّف يُوحي بأمرين، الأمرُ الأوّل أنّها كُتِبت ليقرأها ذو حظٍّ من اللّغة، إذْ ليس لِمَن تعوّد اللّغة البسيطة أن يفقه كثيرا من مُفرداتها المنتقاة بعناية، كما أنّه لا بدّ للقارئ من الصّبر إذْ غَلَب على كثيرٍ ممّا احتوته هذه الرّوايات التّاريخية الوصف الذي تُشكّله مفردات مُعقّدة، ويتخلّله حوارٌ طويل بين الشّخصيات التّاريخية، والأمر الثّاني أنّ لغة معظم الشّخصيات -إن لم يكن كلّها- تبدو متشابهة لا تدلّ على المستوى الفكري والطّبقي لكلّ شخصية، فالكلّ لغتُه راقية مُغرقة في العمق، وهذا ما يُخالف دور اللّغة في النّص الرّوائي، فمن المفترض أن تكون من العناصر التي تدلّ القارئ على الدّرجة الفكرية الاجتماعية لشخوص الرّواية، ومن ذلك هذا الحوار من رواية "عبث الأقدار:

" فقال لها فرعون بحدّة وبلهجة آمرة شديدة الوقع لا تُبقي على التّردّد:

- فما الذي ينبغي أن يُقال؟ تكلّمي.

فاندفعت المرأة إلى الكلام بخوف قائلة: لقد أحسّت مولاتي السّيدة **رده ديديت** بدبيب آلام الوضع منذ الفجر، و كنتُ ضمن الوصيفات اللاّئي أحطنّ بفراشها يخففنّ عنها بالحديث تارةً وبالعقاقير تارةً أخرى، وقبُيل الوضع بزمن يسير دخل علينا الكاهن الأكبر، وبارك سيّدتي وصلّى للرب **رع** صلاة حارّة، وكأنّه أراد أن يشرح صدر سيّدتي المعذّب و يخفّف عنها ويلات السّاعة، فبشّرها بأنّها ستلد طفلا ذكرا، وأنّه سيرث عرش مصر المكين، ويحكم وادي النّيل خليفةً للإله **رع أتوم** .

وقال لها وهو لا يملك نفسه من الفرح حتىّ لكأنّه نسي وجودي، أنا التي لا تحظى بمثلي غيرُها بثقته، إن تمثال الرب المقدّس زَفّ إليه هذه البشرى بصوته الرباني، ولما وقع بصرُ سيّدي عليّ انقبض صدرُه و ارتسم القلق على وجهه، ولكي يأمن شرّ الوسواس قبض عليّ وحبسني في مخزن الحبوب، ولكنّي تمكّنت من الفرار، وامتطيت جوادا وانطلقتُ به في الطّريق إلى"منف" لإبلاغ الملك ما سمعت، والظّاهر أنّ سيّدي أحسّ بفراري، فأرسل في طلبي هؤلاء الجنود الذين لولاكم لقادوني إلى حتفي.."[213]

واللّغة كما تبدو على لسان هذه الوصيفة الجارية، لغةٌ لا تدلّ على اختلاف في المستوى بين ما تقوله وما يقوله الأرفع منها شأنا، فهي فصيحة، تروي ما جرى في عبارات منمّقة لا تدلّ على الفارق بين مستواها الاجتماعي ومستوى فرعون ومن حوله شأنا.

1- نجيب محفوظ. الأعمال الكاملة.المجلد الأول.مكتبة لبنان.بيروت.ط1.1990.ص52

ويشبه هذه اللّغة إلى حدّ بعيد، ما جاء في رواية " رادوبيس": ".. وقد أسندت رأسها إلى المقعد في تراخٍ واستهانة، وقالت بلهجة لم تخلُ من سخرية:

- إنه ليوم عظيم يا صاحبة الجلالة سيُذكر لقصري في التاريخ..

والتهب وجه الملكة غضبا، فقالت بانفعال:

- لم تعدي الحقيقة، فسيُذكر قصرك هذه المرّة ذكرا جميلا لا كما تعوّد أن يذكره النّاس..

فنظرت إليها بسخرية تستر غيظا وحنقا، وقالت:

- ألاَ سُحقا للناس، أيذكرون بالسّوء قصرا يجعله مولاهم مرتعا لقلبه و هواه..

وتلقّت الملكة هذه الطّعنة بجلَد، ونظرت إلى الغانية نظرةً ذات معنى وقالت:

- ليست الملكات كغيرهنّ من النساء يشغلنّ قلوبهن بالحب..

- أحقّا يا مولاتي ..كنت أحسب الملكة امرأة بعد كلّ شيء.."([214])

ويصعبُ ملاحظة الاختلاف في هذا المقطع وغيره من هذه الرّواية بين شخصية وأخرى، وما زاد اللّغة تشابها في هذا العمل الرّوائي، هو التّطابق الواضح بين لغة الرّاوي ولغة الشّخصيات الأخرى، ولعلّها من الأسباب التي تدعو النّقد دائما إلى الحديث عن مِيزة العمل التّاريخي وحداثة الكتابة الروائية للكاتب نفسه.

1- م س.ص277

أمّا في الأعمال الاجتماعية، فقد عَمَد **نجيب محفوظ** إلى لغة أخرى لا تشبه لغته التي كتب بها في أعماله الأولى التاريخية، فقد غادر اللّغة الفخمة القويّة إلى أسلوب لغوي ولغة توازي واقعيّة العمل الروائي، فظهر للقارئ أنّ الكاتب في هذه الرّوايات الواقعيّة قد تحرّر من دافعين كانا يقفان بين أن يتكلّف اللّغة واللّغة البسيطة الدّالة، فالدّافع الأوّل كان الكتابة التّاريخية نفسها، فهي تدفعه إلى أن يكتب بلغة سليمة قويّة، فهو لا يستطيع كما ظهر في رواياته الثّلاث أن يجد أيّ مبرّر يدعوه أن تكون لغتُه بسيطة، إذْ إنّه لا يعرف تلك المرحلة التي كتب عنها إلاّ من خلال كُتُب التّاريخ، ودورُه الأكبر وربّما الأهمّ هو أن يتمكّن من صناعة قصّة هدفُها التّعريف بالحادثة التّاريخية من خلال حبكة تتضمّنها بداية ووسط ونهاية، أمّا لغة ذلك كلّه فيبدو أنها لن تكون هدفًا مُهمًّا إذْ إنّ معرفة المصريّين بتاريخهم هي الأهم - كما سبق - والدّافع الثّاني الذي تجلّى في كتابته الاجتماعية هو تحرّره من قيدٍ فرضه التّاريخ الذي لا يمكن أن يُغيّر فيه، إلى حريّة كاملةٍ يُمليها إبداعُه المطلق لرواياته الواقعية، فهو مَن خلق أحداثَها وشخصيّاتها وكلّ شيء فيها، فيستطيع بذلك أن يجعل لغة شخصيّاته ولغة العمل الرّوائي تلائمان أحداثَها التي تجري في القرن العشرين.

وبالرّغم من ذلك فإنّ اللّغة شكّلت جسرا كان لابدّ من المرور عليه حتّى يتجاوز أثرَ المرحلة التّاريخية، وهذا الجسرُ هو روايتُه الأولى من المرحلة الاجتماعية وهي "القاهرة الجديدة" التي لم تخلُ كلّها من الحزم اللّغوي الذي طبع المرحلة السّابقة، ولكّنه كان أيضا مؤشّرا واضحا يؤكّد محاولة تخلّي المؤلّف عن أسلوبه القديم إلى أسلوبٍ جديد يوافق طبيعة الموضوع الواقعي الاجتماعي .

ومن ذلك لغة الرّاوي في رواية "القاهرة الجديدة" التي بَدَت متأثّرة إلى حدّ كبير بلغة المرحلة الأولى نحو: "في السّماء دارت حَدَآتٌ حيارى، وعلى الأرض انطلقت جماعات الطّلبة،كانوا يغادرون الفِناء الجامعي إلى الطّريق مشتبكين في أحاديث شتّى، ثمّ لاحت بينهم جماعة من الطّالبات لا تجاوزنّ الخمس، يسرنّ في خَفرٍ ويخلصنّ نجيّا، وكان ظهور الفتيات في الجامعة لا يزال حدثا طريفا يستثير الاهتمام والفضول، خاصة للطّلبة المبتدئين، فجعل هؤلاء يتبادلون النّظرات ويتهامسون، وربّما عَلَت أصواتُهم فبلغت آذان زملائهم.."(215)

وسوف لن يتغيّر هذا الأسلوب اللّغوي المنمّق في الرواية كلّها، ومن أمثلة ذلك في الصّفات الأخيرة من العمل الرّوائي: " وضحك الحاضرون - من الجنسين - ضحكا عاليا، وابتسم محجوب يُداري هزيمته، وقد أفرخ روعُه، وارتاح إلى تفرّده بالدّفاع عن" القوميّة المصريّة ".. ولبث يلتقط الأحاديث من هنا وهناك، طورا في يقظة وانتباه، وطورا شاردًا ذاهلاً حتّى لاحت الحدائق ساهرة في ضوء القمر كأعذب الأحلام.."(216)

يرى **حسن عليان** أنّ هناك فرقًا بين الرّاوي والرّواية، فالرّاوي هو الذي يقوم برواية الحكاية، ويختاره الكاتب ليُفوّضه راويًا تخييليًّا للحكاية ويقدّمها للقارئ المتخيِّل، وهو الحكيم الفيلسوف الذي أَمعَن النّظر في كلّ شيء، و تَعمَّق فيه، ووقف على مكنون الحياة الخافية والأماكن المجهولة

1- نجيب محفوظ.القاهرة الجديدة.دارالشروق.القاهرة.ط 2.2007.ص05

1- م س.ص192

2- ينظر:حسن عليان.تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية.مجلة جامعة دمشق.المجلد24.العدد1و2. 2008.ص169

ونقلها إلينا في النّص الرّوائي.. وهو قناع كغيره من الأقنعة يتستّر خلفها الكاتب لصياغة رؤيته ومواقفه وإيديولوجيّته..أما الرّؤية فهي الطّريقة التي يعتمدها الرّاوي لبناء الحدث أو الحبكة من وجهة نظر معينة..([217])

إذًا فلغة الرّاوي في " القاهرة الجديدة " اقتربت من التّكلّف وأحالت القارئ على مفردات وتراكيب بلاغية متأثّرة بالأسلوب القرآني تارةً نحو: ".. يسرنّ في خَفْرٍ و يخلصنّ نجيّا " وبأسلوبٍ شعري تارةً أخرى نحو: "وطورا شاردا ذاهلا، حتّى لاحت الحدائق ساهرةً في ضوء القمر كأعذب الأحلام ".

أمّا لغة الحوار في الرّواية فقد اختلفت عن الحوار في العمل التاريخي، فلغة الحوار وإن كانت لا تزال تحتفظ بقوّة مفرداتها إلاّ أنّ المؤلّف أراد في " القاهرة الجديدة " أن يُضفي بعض الواقعيّة اللّغوية التي تدلّ على المكان و الزّمان وتكوين الشّخصيات، فهو يُضيف إلى كثيرٍ من الحوارات بعضًا من الكلمات العاميّة التي أَلِف المصريون أن يتحدّثوا بها فيما بينهم من مثل:

"فقال بحماسٍ وإيمان:- همتك، همتك يا بطّة، فعلى نتيجة سعيك يتوقّف مصيرنا .. ستدخل دنيا يا عم والآن دعني أقدّمك إلى العروس و والديها.."([218])

والكلمات والتّراكيب العامية قليلة، لم تُستعمل إلاّ في مواضع رأى **نجيب محفوظ** أنّه لا بأس منها إن كان في استعمالها ما يفيد القارئ ولا يُفسد اللّغة الفصيحة.

1- نجيب محفوظ.القاهرة الجديدة.م س.ص122

1.5.2.2.الشّخصيات: وهي في الرّوايات التاريخية، شخصيات تاريخية، حاول **نجيب محفوظ** أن يقدّمها للقارئ حيّة متحرّكة ولكّن عقبة الواقعة التاريخية حالت دون ذلك، فهو وإن حاول في "عبث الأقدار" أن يفكّ قيد كلّ شخصية ويجعلها تبدو متحرّرة من قَدَرها الذي يتحكّم في المؤلّف ولا يتحكّم فيه المؤلّف، إلاّ أنّ نهاية كلّ ذلك كانت جاهزةً، يعرفها من يقرأ كُتُب التّاريخ، ولذلك بَدَت شخصيّات تلك الرّوايات كشخصيّات المسرحيّات التي يُعاد عرضها في كلّ مرّة وأمام نفس الجمهور، في مقابل ذلك كانت شخصيّات روايات **نجيب محفوظ** الاجتماعية متحرّرة، يشعر القارئ أنّها تملك قدَرها، فهو لا يتوقّع ما سوف تفعله ولا يتوقّع ما تفكّر به.

وقد كانت شخصيّات رواية "خان الخليلي" أكثرَ التصاقا بالواقع من روايته الاجتماعية الواقعية الأولى، التي كانت نقطة الانطلاق نحو الكتابة الواقعية، كما كانت نقطة النهاية لأسلوب كتاباته التاريخية، وقد اختار **نجيب محفوظ** لشخصياته في "خان الخليلي" الحيّ القاهري العتيق، حتّى يكون المكان الذي تدور فيه أحداث حياتهم، كما اختار أن يكون اسم هذا الحيّ هو عنوان الرواية، التي تُصوّر حياة أسرةٍ من الطّبقة البرجوازية الصّغيرة، تنتقل من حيّ السّكاكيني إلى حيّ الحسين هربا من غارات الطّائرات أثناء الحرب العالمية الثانية، وتدور الرّواية أساسا حول الابن الأكبر **أحمد عاكف** الذي بلغ الأربعين من عمره و لكنه لم يتزوّج، ولم تتّضح رؤيته الاجتماعية والفكرية فيعيش في قوقعة من الخجل و التّردد.[219]

1– ينظر:عبد المحسن طه بدر.الرؤية والأداة.نجيب محفوظ.دار المعارف.القاهرة.ط1984.2.ص273

ومن خلال نافذة غرفته يلتقي **نوال** الفتاة التي تنمو علاقته بها، ولكّن شقيقه الأصغر الموظّف - بعد أن يسكن معهم في البيت نفسه - تنشأ بينه وبين الفتاة علاقة عاطفيّة تنتهي بالخِطبة، إلاّ أنّ هذا الشّقيق يمرض بمرض "السّل" فينهي خِطبته بالفتاة، ليموت بعد ذلك، ثمّ يُعاود **أحمد عاكف** الحنين إلى **نوال** وهكذا..

والرواية وإن اكتفى **نجيب محفوظ** بتحليل الجانب النّفسي والفكري لشخصية **أحمد عاكف،** إلّا أنّه استطاع أن يُقدّم شخصيّته الرّئيسية إلى القارئ تقديمًا مفصّلًا يدلّ على انتقالٍ واضحٍ من نمط الحديث عن الشّخصيات حديثًا يُوحي أنّها تتكلّم داخل الرّواية بشكل آليٍّ لا يدلّ على حياتها النّفسية ولا العقلية بشكلٍ كامل، فكان **نجيب محفوظ** موجودًا خلف شخصية **محجوب عبد الدّايم** في رواية "القاهرة الجديدة"، يشعر القارئ بذلك من خلال القفز على التّفاصيل وعدم الخوض داخل الشّخصية والاكتفاء بما يقوله الرّاوي مُعقّبا أو مُقدِّما لما سوف تفعله أو تقوله، أمّا شخصية **أحمد عاكف** في "خان الخليلي"، وإن لم يتخلّص **نجيب محفوظ** من حراسته لها بشكلٍ كامل، إلّا أنّ اختيار مشكلتها النّفسية التي يُحيطها التّردّد والعجز والخجل، يبيّن أن المؤلّف استطاع أن يخلق شخصيّة متعدّدة الأبعاد لها حياتها الدّاخلية وحياتها الخارجية.

وقد جعل **نجيب محفوظ** من شخصية **أحمد عاكف** تمثّل مزيجا من العناصر المرفوضة والمقبولة لدى الكاتب نفسه، فهو و إن كان طموحا بدرجة قاسية ومبالغٍ فيها، إلاّ أنّ طموحه ليس طموحا ماديّا حيوانيا، فهو يطمح إلى المجد كما يطمح إلى المرأة، وقد بدأت مأساته حين توقّف

والده عن العمل، ليُقدِم على التّضحية بتعليمه العالي من أجل أسرته، ولكّنه برغم ذلك يبقى صابرا راضيا مع إيمانه و تدينه.([220])

أمّا شخصية **رشدي** شقيقه الأصغر، فقد كانت النّموذج المرفوض بالنّسبة للمؤلّف، فهو شخصية متمرّدة مشدودة إلى خارج خان الخليلي حيث أصدقاؤه القدامى في حي "السكاكيني"، أين توجد اللّذة الماديّة المتمثّلة في الخمر والّنساء والقمار، فنرى أن المؤلّف عاقبه أقسى عقاب حين سلّط عليه المرض ثم الموت.([221])

وحُكْمُ **نجيب محفوظ** على الطّبقة الاجتماعية وعلى البشر الذين ينتمون إليها، يُخضِع شخصياته الرّوائية -كما ظهر في خان الخليلي- لتقسيم ثنائي حادّ، فيُصبح البشر شرًّا خالصًا إذا سيطرت عليهم غرائزهم الماديّة الحيوانية وفقدوا الإيمان، وكلّما اشتدّت وطأة غرائزهم الماديّة واشتدّ طموحهم إليها، تعاظم شرُّهم، أمّا إذا استيقظت ضمائرهم وسَمَت أرواحهم، وآمنوا إلى عقيدة من العقائد وأخلصوا لها، وضحّوا من أجلها، واستطاعوا ضبط نزواتهم الحيوانية المادّية وقهروها، فقد أصبحوا خيرا خالصًا، وفريقٌ ثالث يقع بين المنزلتين، يخلطون عملا صالحا بآخر سيّء، وهؤلاء ليسوا شرّا خالصا ولا خيرا خالصا ولكنهم بين ذلك كلّه.

ويحملنا هذا التّصور لرؤية **نجيب محفوظ** على رفض ما زُعِمَ من كونه لا يكتب إلّا عن البرجوازية الصّغيرة، لأنّ المؤلّف يكتب في الواقع عن الخريطة الاجتماعية الشّاملة للقاهرة بطبقاتها

1- ينظر:م س.ص272

2- ينظر:م ن.ص273.272.

الثلاث، ولعلّ مبرّر هذا الزّعم يكمن في الاكتفاء بأن يجعل من الطّبقتين الأرستقراطية والكادحة محطّاتِ عبور، بينما يُقصِرُ حركة الشّخصيات على الطّبقة الوسطى*،كما يفسّر هذا التّصور أيضا ما نُدركه من تشابهٍ وتكرارٍ بين شخصيات روايات **نجيب محفوظ** المختلفة، وسبب هذا التّشابه يكمن في أن انتماء شخصية من الشّخصيات إلى طبقة من الطّبقات يُحمِّلُها بصورةٍ آليّة الكثير من صفات تلك الطّبقة، كما أنّ انتماءها إلى طائفة البشر الماديّين أو الرّوحيين يُحمّلها بنفس الآليّة مجموعة من الصّفات الثّابتة.([222])

ويُخضِع المؤلّف كلّ عاطفةٍ إلى تقسيم حادّ، فعلاقة الحبّ تنقسم إلى حبٍّ غريزي مادّي، وحبٍّ طاهر عفيف، وكلّ نوع من أنواع الحبّ له صفاته الموحّدة والثّابتة والمتكرّرة، وجميع هذه العناصر تفتح الباب واسعا أمام صور متعدّدة من التّشابه والتّكرار في روايات **نجيب محفوظ** الاجتماعية.

ولأنّ شخصيّات رواية "خان الخليلي" شخصيّات واضحة من خلال حياتها الدّاخلية والخارجية، فإن **نجيب محفوظ** عَمَد إلى نوعٍ من الإسقاط الحقيقي تارةً والمقلوب تارةً أخرى، من خلال أسماء شخصيّاته، فشخصيّة **أحمد عاكف** معتكفة حقًّا ولا تقصد الاعتكاف الدّيني ولكّنَّ طبيعة الشّخصية المنطوية، الخجولة والمتردّدة تبدو ملائمة للاسم: **عاكف** .

كما قصد **نجيب محفوظ** قصدًا إلى أن يكون اسم شقيقه الأصغر هو **رشدي**، ويبدو البون شاسعا بين حقيقة هذه الشّخصية الباحثة عن الملذّات والاسم الذي يقصد إلى الرّشد و الرّشاد.

*- يقول نجيب محفوظ أنه لا يكتب إلاّ عن طبقة واحدة هي المتوسّطة " البرجوازية الصغيرة " لأنها الطبقة التي تجسد واقع مصر الحقيقي- ينظر:جمال الغيطاني.نجيب محفوظ يتذكر.م س.ص 118

1- ينظر:م س.ص274

1.5.2.3.المكان: كثيرٌ من روايات **نجيب محفوظ** تأخذ عنوانها من اسم المكان الذي تجري فيه أحداث العمل الرّوائي ومن بين هذه الروايات:" خان الخليلي، زقاق المدق، قصر الشّوق، بين القصرين، السّكرية، ميرامار، الكرنك، قشتمر.." وكلّ عناوين هذه الرّوايات هي اسم لحيٍّ شعبيٍّ أو مقهى شعبي، وقد يكون لاختيار هذه العناوين التي هي أمكنة، دلالتها لدى المؤلّف نفسه، و**نجيب محفوظ** كان يقول: "لم أنس حنيني إلى الجماليّة، حنيني إليها ظلّ قويّا دائما، كنتُ أشعر بالرّغبة في العودة إليها، إلى أصدقائي هناك."([223]) ويقول أيضا **لجمال الغيطاني** وهو يحاوره :" تعرف أنّني لم أنقطع عن منطقة الحسين حتى أوائل السّبعينات، عندما كنتُ ألتقي بك هناك، لكّن تقدّمي في العمر، وازدياد أزمة المواصلات، تسبّبا في عدم تردّدي بانتظام، أَضِف إلى ذلك أنّ المكان نفسه تغيّر، "مقهى" الفيشاوي القديمة تهدّمت، كان السّهر في الفيشاوي حتّى الصّباح من أمتع ساعات حياتي، وكانت اللّيالي تجمع شخصيات عديدة، إنّ عدم تردّدي على الجماليّة يحزنني جدّا.. تعرف هذه اللّحظات التي تمرّ بالمؤلّفين، عندما أمرّ في الجماليّة تنثال عليّ الخيالات، أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حيّة أثناء جلوسي في هذه المنطقة، أثناء تدخيني النّرجيلة، يُخيّل لي أنه لا بدّ من الارتباط بمكان معيّن.. يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس، خذ مثلا كُتّابُنا الذين عاشوا في الرّيف، مثل **محمّد عبد الحليم** أو **عبد الرّحمان الشرقاوي**، ستجد

1- جمال الغيطاني.نجيب محفوظ يتذكر.م س.ص19

أن الرّيف هو حجر الزّاوية في أعمالهم و منبع أعمالهم، نعم.. لا بدّ للأديب من شيءٍ ما، يُشعُّ و يُلهم.." ([224])

ويبدو أنّ هذه العاطفة تجاه المكان، سواء كان بيتا، أو حيّا أو مقهى، قد شغلت حيّزا كبيرا في صناعة المكان

قد شغلت حيزا كبيرا في صناعة المكان الروائي الذي تعيش فيه شخصيّاته الرّوائية.

ويمثّل المكان في العمل الروائي عنصرا مُهمّا لا تقلّ أهميّته عن بقيّة العناصر التي تشكّل العمل الرّوائي، فإضافة إلى دوره المكمّل لدور الزّمان في تحديد دلالة الرّواية، فإنّ له دورا مُهمّا في تأطير المادّة الحكائيّة وتنظيم الأحداث، ويشكّل المكان والحدث متلازمةً تعطي للرّواية تماسكها وانسجامها، ويقرّر الاتّجاه الذي يأخذه السّرد لتشييد خطابه، ومن ثمّ فإنّ التّنظيم الدّرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان.([225])

والمكان عند **نجيب محفوظ** في رواياته الاجتماعية هو العنصر الذي يُعطي مفهوم الرّواية الواقعيّة بعده الذي يُوحي للقارئ بأنّ العمل الرّوائي له قاعدة ينطلق من خلالها خيالُه وخيال المؤلّف، فكلّ عناصر الرّواية و خاصّة شخصيّاتها وأحداثُها مُختلقة من قِبل المؤلّف، لا علاقة لها بالحقيقة إلاّ ما تشابه من الأسماء و بعض الأحداث الكبرى التي لا يمكن تغييرها كالحربين العالميّتين الأولى والثّانية أو ثورة 1919 أو ثورة يوليو 1952، أمّا مكان الشّخصيات والأحداث التي تُحرّكها

2- م ن.ص20

1- ينظر:سليم بتقة.تلمّسات نظرية في المكان و أهميته في العمل الروائي.مجلة المخبر.العدد السادس.2010.جامعة محمد خيضر.بسكرة.الجزائر.ص27

فمن الواقع، فأسماء الحارات والمقاهي والأحياء الشّعبية القديمة وغيرهم حقيقية، فخان الخليلي حيٌّ شعبي في العاصمة القاهرة وزقاق المدق حيٌّ شعبي أيضا وبين القصرين وقصر الشوق وقشمر، كلّهم أحياء ومقاهي في القاهرة.

يقول **شريف الشافعي** أنّ لأمكنة **نجيب محفوظ** حضورًا جغرافيًّا وفنيًّا طاغيًا، ويكاد يتعانق المكان الحقيقي "الجغرافي" بالمكان الإبداعي "الُمتخيَّل" في أغلبية رواياته التي تفسح للمكان دور البطولة في كثيرٍ من الأحوال، وبخاصّة في المرحلة الواقعيّة من أدب **نجيب محفوظ**، وإنّ الباحث عن جغرافيا أحياء مدينة القاهرة يجد ضالّته في روايات **نجيب محفوظ**، فقد استوعبت رواياته التّفاصيل الجغرافيّة بل وخرائط أحياء القاهرة في عقود القرن العشرين وبخاصّة الأربعينيّات و الخمسينيّات.([226])

والمحلّل الأدبي الذي يتقصّى الغاية الفنيّة للمكان في الرواية الأدبية أو قيمة المكان في النّص، يجد ضالّته أيضا في روايات **نجيب محفوظ** المختلفة مثل "زقاق المدق" و"قشتمر" وغيرها من الأعمال الأدبية التي أعلى المؤلف فيها من شأن المكان ومنحه قيمة كبرى على الصّعيد الدّرامي والتّصويري والفلسفي، فهي روايات مكانية -إذا جاز التعبير-.([227])

ولكّن هذا المكان على الرّغم من دوره الكبير في صناعة الحركة داخل العمل الرّوائي إلاّ أنّه في كثيرٍ من الأحيان يُقيّد خيال القارئ، حين يصف المؤلِّف تفاصيله حيث يقول **عبد المالك**

1- ينظر:شريف الشافعي.المكان الشعبي في روايات نجيب محفوظ بين الواقع والإبداع.الدار المصرية اللبنانية.القاهرة.2006.ص17
2- ينظر:م ن.ص18

مرتاض أنّ الرّوائيين المحنّكين لا يُورِدُون كلّ التّفاصيل المنصرِفة إلى الحدود الجغرافيّة للمكان وطبيعته، وذلك كَيْمَا يستحيل إلى حيِّزٍ مفتوح، إذْ لو ذُكِرت كلّ التّفاصيل ذات الصّلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيّز إلى مكان، ولانقلب المكان إلى جغرافيا، وحينئذ لا يكون للخيال، وللتّناص، ول الجماليّة التّلقي معنًى كبير، أي أنّ الأدب يستحيل، في هذه الحال، إلى جغرافيا، كما تستحيل الأحداث الرّوائية إلى تاريخ، وعِوض أن يظلّ الخيال طليقًا، يستحيل إلى معرفة محدودة بالصّرامة و الموضوعية.([228])

ولعلّ من يلتمسون من الرّوائي أن يقول كلّ شيء عن زمانه ومكانه، وشخصيّاته ويدقّق من لغته ويُفصِّل في عباراته، إنّما يريدون منه أن يكون مؤرّخا وجغرافيّا ومقرّرا صحفيا وعالما اجتماعيّا وعالما نفسيّا.. إنّ جماليّة الكتابة الرّوائية بعامّة، وجماليّة الكتابة الوصفيّة للحيّز بخاصّة، تتمثّل في الإيحاء والتّكثيف، دون الإطناب والتّفصيل، فكأنّها تتكفّل بقول نصف ما تريد قوله وتترك النّصف الآخر للمتلقّي فيكتمل العمل، وتتشكّل الجماليّة ويتم التّضافر بين المرسِل و المستقبل أو بين الكاتب والقارئ.([229])

وأمرُ الإطناب في ذكر تفاصيل المكان ووصفه، يستدعي أن نتساءل عن متى يكون هذا الإطناب مُقيّدا لخيال القارئ ؟ وما المقصود بالمكان؟

3- ينظر:عبد المالك.في نظرية الرواية.م س.ص129.128

1- ينظر:م س.ص129

2- ينظر:م ن.ص129.122

فيرى **عبد المالك مرتاض** أن هناك فرقا بين: الحيّز والفضاء والمكان، ويقرّر أنّ هذا الفرق مَردُّه إلى طبيعة كلٍّ منهم، فالحيّز ينصرف استعمالُه إلى النُّتوء، الوزن، الثِّقل والحجم والشّكل، في حين أنّ الفضاء هو الخُواء والفراغ، أمّا المكان فهو في العمل الرّوائي الحيّز الجغرافي وحده.[230]

وإذا كان المكان هو الحيّز الجغرافي وحده فإنّ الإطناب في ذكر تفاصيله يُعيق خيال القارئ، والمؤلّف المحنّك هو الذي يكتفي بذكر نصف التّفاصيل والإبقاء على النّصف الآخر لخيال القارئ، ولكن السّؤال هنا هو ما الذي يحدّد درجة ذكر هذه التفاصيل ؟ **فنجيب محفوظ** يصف المكان وصفًا يجعل القارئ يعرف كلّ تفاصيله بعد أن يقرأ أعماله، فأصبح بذلك مفهومُ الخيال هو ما يبعث على التّساؤل، هل خيال القارئ هو أن يتمثّل في ذهنه ما يصفه المؤلّف، أم إنّ الخيال هو تخيّل ما لم يكتبه المؤلّف من وصف للمكان داخل العمل الروائي، أم إنّه هما معًا؟

والإجابة عن هذه التّساؤلات تستدعي اختيار رواية من روايات **نجيب محفوظ** الاجتماعيّة وهي" زقاق المدق" والعنوان يدلّ على المكان مباشرة، فالزّقاق هو الشارع أو الممر في الحيّ، وقد اختار **نجيب محفوظ** اسم مكانٍ حقيقيّ في العاصمة القاهرة، وتبدأ الرواية بوصف عام للزّقاق: " تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تُحف العُهود الغابرة، وأنّه تألّق يوما في تاريخ القاهرة المعِزيّة كالكوكب الدّري، أيّ قاهرة أعني؟ الفاطميّة ؟..المماليك ؟ السّلاطين ؟ علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار، ولكّنه على أيّة حالٍ أثر، وأثرٌ نفيس، كيف لا وطريقه المبلّط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصَّنادقية، تلك العَطفة التّاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كِرشة تزدان جدرانها

بتهاويل الأرابيسك، هذا إلى قِدم بادٍ، وتهدُّم وتخلخل وروائح قوية من طبِّ الزّمان القديم الذي صار مع مرور الزّمن عطارة اليوم والغد..، آذنت الشّمس بالمغيب، والتفَّ زقاق المدق في غلالة سمراء من شفق الغروب، زاد من سمرتها عمقًا أنّه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة، له باب على الصّنادقية، ثُمّ يصعد صعوداً في غير انتظام، تحفّ بجانبٍ منه دكّان وقهوة وفرن، وتحفّ بالجانب الآخر دكّان ووكالة، ثُمّ ينتهي سريعاً كما انتهى مجدُه الغابر، ببيتين متلاصقين، يتكوّن كلاهما من طوابق ثلاثة."([231])

وقد آثر **نجيب محفوظ** أن يبدأ حديثه عن مكان روايته "زقاق المدق" على طريقة من يحكي قصّة يحاول أن يذكر في أوّلها المجد الضّائع أو المجد القديم، فهو يقول: " تنطق شواهد كثيرة بأنّ زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة "، والقارئ سينتظر دون شكّ وصفًا دقيقا علميّا يدلّ دلالة مباشرة على الحقبة التّاريخية للزّقاق، ولكّن **نجيب محفوظ** يؤثر أن يبقى القارئ في غموض يدعوه إلى خيالٍ يبني فيه هذا الزّقاق في ذهنه بشكل يناسب حجم هذا الغموض، فهو يقول: ".. وأنّه تألّق يوما في تاريخ القاهرة المعزيّة كالكوكب الدّري، أيّ قاهرة أعني ؟ .. الفاطميّة ؟.. المماليك ؟ السلاطين ؟ علمُ ذلك عند الله وعند علماء الآثار.." فهو لا يعلم في أيّ عصرٍ كان مجد هذا الزّقاق ولكّنه يعلم من مقدّمته هذه في روايته أنّه قد جعل من مكان الرواية "زقاق المدق" مكانا عتيقا، نفيسًا سيحمل القارئ على احترام تاريخه.

1- نجيب محفوظ.زقاق المدق.دار القلم.بيروت.لبنان.ط1.1973.ص07.08

ولكّن وصف الزّقاق بعد هذه الجُمل سيبدو بسيطا، فهو يُقدّم المكان تقديما يُخفي خللاً ذهنيًّا في الرّواية سيَنسحِبُ على القارئ نفسه، فالزّقاق خَلاَ -كما ظهر من خلال تفاصيل وصفه - من المكان المميّز الذي يدلّ على أنّ واحدًا من علماء الآثار قد مرّ منه، فدَوَّن ما رآه، وخلا من أيّ بناءٍ مميّز أيضا يُوافق ما جاء في الأسطر الأولى من الرّواية، ويوحي أنّ المكان كان كوكبا دريًّا وعلامة من علامات العاصمة القاهرة فيما مضى، فالزّقاق كما وصفه **نجيب محفوظ** هو: " قهوة كرشة "، "طريق مبلّط بصفائح الحجارة "،" دكاكين"، " وكالة " و"فرن "، وكلّها تدلّ على أنّ المكان فيه - برغم قِدمه - محلاّت توفّر خدماتٍ لساكني الحيّ ولا تُوحي بنفاسة تاريخيّة .

على أنّ هذا المكان الذي يمثّل الحيّز الجغرافي الذي تدور فيه الأحداث، هو محور الرّواية كلِّها، فالخارج منه كأنّما خرج من عالم إلى عالم آخر والدّاخل إليه يشبه الكائن الغريب إذا ما قِيس الأمر بسكّان الزّقاق ويُشبه المكتشف إذا ما كان الحديث عنه.

وقد حاول **نجيب محفوظ** أن يُغلق المكان داخل الرّواية ويجعله مكانا واحدًا لا يغادرُه حين يَصِف إلّا أن يذكر مكانًا آخر على لسان إحدى شخصيّاته، أو أن يخترق بشخصيّاته هذا المكان مثلما فعلت شخصية **حميدة** .

وكثيرٌ من الرّوايات العالمية حاول مُؤلّفوها أن يجعلوا من المكان الواحد مكانًا لحركة كلّ شيئ داخل الرواية، مثلما فعل **غابرييل غارسيا ماركيز** في رواية " مئة عام من العزلة " التي بدَت فيها القرية المعزولة هي محور الرواية بكاملها، ولكّن القدرة على صناعة الحدث داخل المكان المنغلق

تبدو كبيرة في " زقاق المدق"، فكلّ الشّخصيات داخل الرّواية هي شخصيّات تتحرّك في مكانٍ واحد هو الزّقاق، ولا يكاد يغادره أحد إلاّ يتحدّث عن الأماكن الأخرى بلسانه أو في ذهنه، بل إنّ بعض الشّخصيات داخل الرّواية تخرج إلى العالم الآخر الذي يُجاوِز الزّقاق، ولكّن الرّاوي لا يُجاوِز معها الزّقاق، فهو يَصِف ما تفعله أو ما تنوي أن تفعله خارج زقاق المدق، ولكّنه لا ينتقل بالقارئ إلى مكانٍ آخر ليصفه، فالزّقاق يخرج إلى العالم الخارجي في أشكال ثلاثة: إلى الحج وإلى العمل وإلى الدّعارة .

والشّكل الأوّل والثّاني ليسا خروجًا عن الزّقاق، وإنّما هما توثيقٌ للرّابطة بالزّقاق، فالحاج **الحسيني** يعود من حجّه لينشر المحبّة والاستقرار، و **عباس الحلو** و**حسين** اللّذان ذهبا للعمل لدى الجيش الانكليزي، إنّما ذهبا بحثًا عن المال، و**حميدة** هي وحدها التي خرجت على الزّقاق، حين تمرّدت واختارت طريقًا أخرى، وقد يشاركها خروجها هذا **حسين كرشة** ابن المعلم **كرشة** صاحب المقهى في الزّقاق، ولكّنه سرعان ما تدعوه ارتباطاته الاجتماعية على العودة إلى الزّقاق والاستقرار فيه.([232])

1.5.2.4.الزّمن : ويُعرّف الزّمن بأنّه ترتيب متعاقبٌ لكلّ الأحداث أو الفاصل بين حدثين في هذه السلسلة المتعاقبة، ويتضمّن مفهوم الزّمن إلى جانب تعاقب الأحداث، تزامنها، أي حدوثها في زمن واحد، كما يتضمّن هذا المفهوم الحاضر وهو ما يحدث الآن والماضي وهو ما حدث وانتهى، والمستقبل وهو ما سيحدُث لاحقا، وتستعمِل اللّغات كلّها أفعالا تدلّ على هذه الحالات الثّلاث،

1- ينظر:محمود أمين العالم.تأملات في عالم نجيب محفوظ.م س.ص36

غير أن الحاضر سرعان ما يُصبح ماضيا والمستقبل حاضرا، فالزّمن يدور دورته، وخيرُ مثالٍ على ذلك في الواقع هي دورة حياة الإنسان من الطّفولة فالشّباب فالكهولة فالشّيخوخة .

وأمّا في العمل الرّوائي فإنّ النّقاد يعتقدون بوجود ثلاثة أنواع من الزّمن وهي :([233])

- ✓ زمن الرّواية أو الزّمن المحكي.
- ✓ زمن الكتابة ويتّصل به زمن السّرد، مثل سرد حكاية شعبيّة ما.
- ✓ زمن القراءة وهو الزّمن الذي يُصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السّردي.

ويتجلّى الزّمن في روايات **نجيب محفوظ** الاجتماعية تجليّا، بداية من "خان الخليلي"، وانتهاءً إلى الثّلاثية، يُستثنى من هذه الرّوايات رواية واحدة هي" السّراب" التي يمكن استخراج أزمنتها من داخلها، ولكّن زمن أحداثها مُبهَم لم يتكلّم عنه **نجيب محفوظ** ولا شخصيّاته داخل العمل، ولكّن الزّمن في رواياته الاجتماعية الأخرى يبدو مقيّدا تقييدًا يدلّ على محاولة حصر القارئ داخل زمن واحد متقارب، وقد تبدو أعمال هذه المرحلة متقاربة زمنيّا، تبدأ قبل ثورة 1919 وتنتهي مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وأكثر رواية تجسّد مفاهيم الزّمن هي ثلاثية : "قصر الشوق"، "بين القصرين" و"السّكرية" .

والرّواية كما يرى **نجيب محفوظ** هي خطّ سيرٍ معيّن للأحداث، يمكن تلخيصه في جملتين، هو الصّراع بين تقاليد ضخمة ثقيلة والحريّة في مختلف أشكالها السّياسية و الفكريّة.([234])

2- ينظر:عبد المالك مرتاض.م س.ص180.179

والزّمن في ثلاثيّة **نجيب محفوظ** أنواعٌ مختلفة يحتضن بعضها العمل الرّوائي برمّته، وآية ذلك هو استعمال المؤلّف لزمنٍ حقيقيّ في مقابل أحداث لشخصيّات صنعها هو بنفسه، فالحرب العالميّة وثورة 1919 ودستور 1936 وغيرهم، كلّهم زمنٌ حقيقيٌّ جعل منه **نجيب محفوظ** مَطيّة لخياله في الرّواية، وقد يُشبه هذا النّوع من الزّمن وهذا النّوع من الأحداث المتوازية، قد يشبه الفنتازيا التي تجمع بين التّاريخ كزمن والقصّة المختلَقة في ذلك الزّمن، و**نجيب محفوظ** لا يَعمَدُ إلى استعمال الزّمن الحقيقي إلاّ ليدلّ به على الانتقال الزّمني لحياة شخصيّاته داخل الرّواية، فيستعمل الحرب العالمية الأولى ثمّ ثورة 1919 ليدلّ على أمرين أحدهما أكثر أهمية من الآخر، أمّا الأوّل فهو نهاية الحرب، وأمّا الثّاني والأهمّ فهو التّعبير عن تقدّم شخصيّاته في العمر، وهو ما يُوحي بالتّطور الفكري والانتقال من حدث إلى آخر.

وعملُه الرّوائي الذي تَجسّد في ثلاثة أجزاء أوّلها "بين القصرين" ثمّ " قصر الشّوق" و"السّكرية " عملٌ زمني، يتحدّث عن عائلة مصريّة من الطّبقة المتوسّطة في العاصمة القاهرة منذ الحرب العالميّة الأولى وحتّى نهاية الحرب العالميّة الثّانية، الشّخصية الرّئيسية فيه الأب **السّيد احمد عبد الجواد** والأم **أمينة** وأبناؤهم، وقصّة العمل تدور حول مفهوم الأب المسيطِر داخل بيته وفي عائلته، والباحث عن اللّهو والسّهر خارج هذا البيت، ومفهوم الأم الخاضعة لزوجها والتي لا تملك أن تعترض أو أن تناقش زوجها، وبينهما الأبناء المختلفو الشّخصيات، وقد تبدو الأجزاء الثّلاثة من العمل الرّوائي عبارة عن تسلسلٍ زمنيّ *chronologie* لحياة عائلة مصريّة، وما يميّز هذا التّسلسل

1– ينظر:فؤاد دوارة.عشرة أدباء يتحدثون.دار الهلال.القاهرة.1965.ص285

الزّمني هو النّمط المستقيم غير المرتّد، فبعض الأعمال الرّوائية تَعمَد إلى الزّمن غير المتسلسل *déchronologie* بحيث يبدأ الفصل السّردي من الجزء الأخير من القصّة، كما أنّ مشكلة استعمال الزّمن في العمل السّردي تطرح بسببٍ من التّباين بين زمنيّة الحكاية المسرودة وزمنيّة الخطاب، فزمن الخطاب زمن طولي من بعض الوجوه، على حين أنّ زمن الحكاية متعدّد الأبعاد، إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد، ولكّن الخطاب مُرغم على تقديم هذه الأحداث واحدا تلو آخر.([235])

فالتّسلسل الزّمني داخل ثلاثيّة **نجيب محفوظ** كوّن انتقالا منتظمًا لحبكة العمل الرّوائي، تخلّله أزمنةٌ أخرى مختلفة، كالزّمن المتعاقب الذي يُذكر تلميحًا أو تصريحًا، وهو زمنٌ مغلق يمضي بحقيقته ليعود باسمه ومظهره، وقد ظهر في الثّلاثية وقدّمه **نجيب محفوظ** ليعلن من خلاله عن بداية حَدثٍ أو نهايته، ومثال ذلك هو الجملة الأولى من رواية "بين القصرين" : "عند منتصف اللّيل استيقظت، كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كلّ ليلة بلا استعانة من مُنبّه أو غيره ولكن بإيحاءٍ من الرّغبة التي تَبِيْتُ عليها فتواظب على إيقاظها في دقة وأمانة .."([236]) ونحو: "عند العصر غادر كمال مدرسة خليل آغا يضطرب في تيّار زاخرٍ من التّلاميذ يسدّون الطّريق بزحمتهم .."([237])

1- ينظر:عبد المالك مرتاض.م س.ص190

1- نجيب محفوظ.بين القصرين.المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر.1989.ص07

2- م ن.ص52

وفي رواية "قصر الشّوق": "..تشوّق وجوانبه تحمى بمثل الوهج إلى الماء البارد الذي سيغسل به وجهه ورأسه وعنقه كي يلطف - و لو إلى حين - من حرارة يوليه والنّار المستعرة في جوفه ورأسه، فهشّ لفكرة الماء البارد وانبسطت أساريره .."[238]

وهي أزمنة تتكرّر في الثّلاثية كلّما أراد المؤلّف أن يُذكّر القارئ بفصل من فصول السنة أو شهر من أشهرها أو يوم من أيام الأسبوع أو ساعة من ساعات النّهار أو اللّيل.

على أنّ الغالب في العمل الروائي، هو الزّمن بمفهومه الدّلالي الدّرامي، الذي يضع حَدًّا بين فترة سابقة وفترة جديدة، القصدُ منه هو تراكم الأحداث التي لا بدّ من ذكر تاريخٍ زمنيٍّ معين في نهايتها، حتى يتبيّن للقارئ ما يشغل شخصيّات العمل الرّوائي بشكلٍ عام، ومثال ذلك : " وكان ياسين يعطف على آمال أخيه و لكّن في هدوءٍ متّسم بقلّة الاكتراث تمنّى مثله أن ينتصر الألمان، وبالتّالي التّرك وأن تستردّ الخلافة سابق عزّتها، وأن يعود عبّاس ومحمّد فريد إلى الوطن ولكّن أُمنيةً من هذه الأماني لم تكن لتشغل قلبه في غير أوقات الحديث عنها، وقد قال وهو يهزّ رأسه : ـمضى أربع سنوات و نحن نردّد هذا الكلام .."[239]

ولكّن الزّمن الذي يُعطي الانطباع الذّهني عن الحقبة التّاريخية بعينها، هو أهمّ ما في الثّلاثية، فقد كَتَب **نجيب محفوظ** أجزاء رواياته الثّلاث بين سَنَتي 1946 و1952، والأحداث التي تدور داخل هذا العمل الرّوائي تبدو لمؤلّفها قريبةً جدّا، لم يزل أثرُها القريب جدّا هو الآخر في النّفوس

3- نجيب محفوظ.قصر الشوق.المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر.1989.ص06

4- نجيب محفوظ.بين القصرين.م س.ص64.63

كما في الواقع، فكلّ تلك الأحداث التي تحدّث عنها **نجيب محفوظ** كان يتحدّث عنها من مُنطلق أنّه عاشها وربّما أبدى رأيه فيها، وربّما كانت آراء شخصيّاته في الأجزاء الثّلاثة آراؤه هو أو بعض آرائه، من أجل ذلك فإنّ الأثر الزّمني يبدو مختلفا بين قارئ سنوات الخمسينات وبين قارئ بداية القرن الواحد و العشرين، فالقارئ الأوّل كان لا يزال يشعر بآثار تلك الأحداث بداية من الحرب العالمية الأولى وعلى الأخصّ الحرب العالمية الثّانية، ولا تزال نتائجها تُحرّك كلّ مجالات الحياة بداية بالسّياسة، أمّا القارئ الثّاني فإنّ أثر تلك الأحداث يبدو مُنحصرا في الأثر النّفسي، المنحصِر بدوره في المسافة البعيدة بين حدثٍ قديم انتهى ولم يعد يتّحدّث عنه النّاس إلاّ حين يذكرون التّاريخ و ما حدث فيه، إذًا فالزّمن زمنان، زمنٌ تاريخيّ يدخل في إطار التّأثير المباشر في حياة القارئ ، وزمنٌ تأريخيّ يدخل في التّأثير غير المباشر في حياة القارئ العقليّة و النّفسية، ولا تختصّ روايات **نجيب محفوظ** وحدها بهذا الزّمن، فكثيرٌ من الأعمال الرّوائية في العالم خاضت هذا النّوع من الزّمن ومن ذلك : "الحرب و السّلم" **لتولستوي** ، "البؤساء" **لفيكتور هيوغو** و"ذهب مع الرّيح" **لمرغريت ميتشل** وغيرهم، ولعلّ ما يميّز هذا النّوع من الزّمن هو الحراك الزّمني نفسه، فكلّما مرّت السّنوات اتّسع البَونُ بين القارئ وأثر الأحداث، يشبه ذلك السّفينة التي تبتعد شيئا فشيئا عن الشّاطئ.

1.5.3. المرحلة الفلسفيّة:

ونستطيع أن نسمّيها المرحلة الفكريّة ، وهي مرحلةٌ تلت كتاباته الرّوائية الاجتماعيّة التي ابتعدت بالمؤلّف عن صورته الشّخصية، وابتعدت بالقارئ عن هموم المؤلّف الخاصّة ومشاكله وأفكاره التي يعاني منها، ولو توقّف **نجيب محفوظ** عن الكتابة بعد الثّلاثية، لكان من العسير أن نعرف شيئا عن شخصيّته من خلال أدبه.([240])

أما المرحلة الثّالثة من كتاباته الرّوائية فهي مرحلةٌ مختلفةٌ عن المراحل السّابقة، نجد أن **نجيب محفوظ** قد حاول أن يتخلّص فيها من الأسلوب التّسجيلي لكلّ شيء داخل العمل الرّوائي، بدايةً من المكان وما يحتويه وانتهاءً إلى الشّخصيات وكيف تتحرّك وتتكلّم وماذا تلبس، فاستعاض عن ذلك بأسلوبٍ بنائيٍّ قصصيٍّ جديد، ظهر التّغير فيه من عناوين رواياته، فقد انتهت تماما نزعتُه إلى تسمية أعماله بأسماء الأماكن التي تدور فيها الأحداث، ومن أهمّ تلك الرّوايات : "اللّص والكلاب"سنة1961، "السّمان والخريف"سنة 1962، "الطّريق" سنة 1964 ، "الشّحّاذ" سنة 1965 ، " ثرثرة فوق النّيل" سنة 1966.

فنجيب محفوظ لا يهتمّ بتصوير البيئة تصويرًا دقيقًا واقعيًا، بل يرسمها رسمًا عامًّا وفي خطوط قصيرة، ذلك لأنّ هذه البيئة لم تعد تعني شيئا في حدّ ذاتها، بل أصبح لها معنى رمزي([241])، هذا الرّمز الذي يتجلّى في عنوان الرّواية بدايةً، ففي"السّمان والخريف" يتضمّن هذا العنوان من خلال النّص الرّوائي أحداثًا وإشارات سيميائيّة مُوحية تدلّ على معنى المعنى الذي وجّهه الكاتب من

1- ينظر:رجاء النقاش.في حب نجيب محفوظ.م س.ص96
2- ينظر:م ن.ص97

خلال العنوان، والذي يحمل إشارة ترمز إلى محور الأحداث ونتائجها حيال الشّخصيات والوقائع والرُّؤى الموجودة داخل نسيج النّص، فطائر " السّمان في رحلته الموسمية يهاجر من الشّمال إلى الإسكندرية، ولكنّه بعد رحلة شاقّة يظنّ بعدها الوصول إلى شاطئ الأمان، تكون نهاية الرّحلة أن يتهاوى ويسقط، تتلقّاه الشباك فيتهاوى صيدًا سهلا ".[242]

كما أُرِيد بهذا العنوان أيضا أن يدلّ على نفس الهجرة الماديّة والمعنويّة التي يقوم بها البطل بحثا عن ذلك الدّفء الذّاتي، بعد أن غَمَر الصّقيع كامل حياته فجأة، فضلا عمّا يوحي به الخريف من عُري للأشجار واصفرار أوراقها، إنّها صورةٌ تؤكّد التّداعي الذي حلّ ببطل الرّواية، كما تتهاوى أسراب السّمان إلى مصير محتوم عقب رحلة شاقّة مليئة بالبطولة الخيالية كما عبّر عن ذلك المؤلف نفسه.

وفي رواية " الشّحّاذ " يختار **نجيب محفوظ** هذا العنوان كدلالة على المفردة التي ترمز إلى تسوُّل الحقيقة، بعد افتقار النّفس وإحساسها بالخُواء، حيث فرغت من جوهرها الأصيل، إذْ بدا **عمر الحمزاوي** شاعرًا حالمِا ثمّ صار ثائرا متطرّفا ثمّ انقلب إلى بورجوازي .

1- نجيب محفوظ.السمان والخريف.دارالقلم.بيروت.لبنان.ط1.1973.ص17

فالعنوان في رواية "الشّحّاذ" هو كلمة تعبّر عن زخم العلاقة النّاشئة بين الذّات ومستويات الحكي النّابعة من وقائع ما حدث داخل النص، فكان العنوان متطابقًا مع مُقتضى الحال داخل الرّواية، ومثل مرحلة مهمّة من مراحل التّأصيل في البناء الفنّي للنّص.([243])

ورواية " ثرثرة فوق النّيل " ومن خلال العنوان، فانّ القارئ سيكتشف أنّ مضمون الرّواية يذهب أبعد من

هذه الثّرثرة التي دارت في عوّامة على نهر النيل، حيث انتهت هذه الثّرثرة بمقتل الفلاّح الذي مات ضحية "ثرثرة المثقّفين ".

أمّا أكثر أعماله الرّوائية التصاقًا بإثارة الأقلام والألسنة وإثارة السّخط وعدم الرّضا، بل والاتّهام في الدّين والعقيدة فهي رواية " أولاد حارتنا" التي حاول فيها **نجيب محفوظ** أن يضع قضيّة البشرية وعلاقتها بكينونة الحياة في إطارها الزّمني، مستخدمًا في ذلك شخصيات واقعية لها دلالتها، والحق أن **نجيب محفوظ** قد قدّم رواية يبدو عنوانها ونصّها الرّوائي نوعًا من الإيحاء والرّمز، ولكّن هذا الرّمز يبدو أقرب إلى الوضوح والتّصريح، فهو يقدّم شخصيّات روايته في قالب قصصيّ موازٍ للحقيقة التّاريخية الدّينية، فيرمز إلى **الله** باسم **الجبلاوي** وإلى **آدم** باسم **أدهم** وإلى **إبليس** باسم **إدريس** وإلى **محمّد** صّلى الله عليه وسلّم، باسم **قاسم**، وغيرها من الأسماء التي

2- ينظر:شوقي بدر يوسف.سيموطيقا العنوان عند نجيب محفوظ.دار الشروق.2007.ص28

يقابلها اسم لشخصيّة تاريخيّة دينيّة حقيقيّة، وهو سبب منع طبع ونشر روايته في مصر، ولم تقم بطبعها ونشرها سوى دار لبنانية سنة 1967 .

أمّا ما يمكن أن يُقال عن هذه المرحلة فإن ميزتها الكبرى أنّها مختلفةٌ كلّ الاختلاف عن المرحلتين التّاريخية والاجتماعية، وسبب اختلافها هو أنّها تقدّم نوعا من التّجريب الرّوائي، فلا يمكن أن نُجاوز فكرة أنّ كثيرا من المؤلّفين بل والفنّانين والعلماء يحاولون جهدهم أن يبلغوا مرحلة أن يعرفهم من حولَهم ، وليكن مثال المؤلّفين هو الأقرب إلى بحثنا، فالمؤلّف يكتب حتى يقرأه الآخرون وحتّى يعرفه الآخرون أيضا، ونجدُه بعد أن يطمئن إلى شهرته ومعرفة النّاس له، يحاول بعد ذلك أن يبحث عن أفكار وربّما كان مقتنعا بها أصلا، فيكتب في مواضيع تختلف عن مواضيعه الأولى التي حقّقت شهرته، فكأنّما هو في مرحلة يستطيع من خلال الكتابة فيها أن يحقّق حريّته بعيدا عن جهده الأوّل الذي كان جهدا من أجل بناء قاعدة شهرته، وربّما كان **نجيب محفوظ** من هؤلاء المؤلّفين، فهو يحاول خوض مواضيع فلسفيّة جديدة بتقنيّات كتابةٍ جديدة أيضا، والسّؤال هو: هل اكتشف **نجيب محفوظ** هذا الفكر الفلسفي في داخله فجأة وتحديدا بعد مرحلتيه التّاريخية والاجتماعية ؟ وهل كان له أن يواجه القُرّاء بهذه الأفكار الفلسفيّة قبل مرحلتيه التّاريخية والاجتماعية أيضا ؟

و**نجيب محفوظ** نفسه يقول :" بالنّسبة لي فإنّني أعتقد أنّ ما أكتبه ليس رواية و إنما هو شيئ آخر.. لقد ودّعتُ الرّواية بعد ثلاثيّة بين القصرين، وأنا الآن أكتب شيئا هو ما يسمّيه الإنكليز

"نوفيلت" وأفضل ترجمة لهذه الكلمة هي "قصة".. الروايةُ التي كنت أكتبها حتى الثّلاثية هي الرّواية بمعناها التّقليدي، وهذا النّوع من الرّواية لا يستقيم أمرُه إلاّ في مجتمع مستقّرٍ واضح الملامح، لا في مجتمعٍ يتعرّض للتّغيير في كلّ لحظة، وإذا كانت الرّواية التّقليدية تقوم على وصف المجتمع، فإنّ المجتمع المتطوّر المتغيّر بسرعة لا يُغري بوصفه بقدر ما يُغري بالتّفكير فيه، والتّفكير في المجتمع وتطوّراته يقودنا إلى ما يمكن أن نسمّيه بالأدب الفكري، ففي الأدب الفكري لا يكون البطل هو " الشّخص الخاص" المحدّد - إذا صحّ التعبير- إنّما البطل هنا هو الشّخص العام الذي هو الإنسان في قضاياه الكليّة والرّئيسية، وهنا "الإنسان العام" لا يصلح للرّواية التّي تقوم على الوصف والسّرد، وإنّما يصلح للقصّة التي تقوم على التّفكير والحوار وهي ما أسمّيه باسم: القصّة الحواريّة.."[244]

1- رجاء النقاش.في حب نجيب محفوظ.م س.ص225.224

المبحث الثالث

أفلمة روايات نجيب محفوظ

المبحث الثالث: أفلمة روايات نجيب محفوظ.

بين العمل الرّوائي والسّينما نقاط تشابه واختلاف، وقد تكون المقارنة بين الرّواية التّي تتحوّل إلى فيلم سينمائي والفيلم السّينمائي الذي حوّل هذه الرواية، هي أكبر ما ينتظره المؤلّف والمخرج، فكثيرٌ من الأعمال الأدبيّة تبدو للقارئ أنّها تنتمي إلى مدرسةٍ معيّنة، وعناصر تلك المدرسة كثيفة ومتعدّدة، ويُسيء إليها أن تُصبح مجرّد فيلم سينمائي يختزل كثافتها وتعدّدها، وأعمال **نجيب محفوظ** -كما ظهر في المبحث السّابق من هذا الفصل- تلتصق بالواقع والمجتمع والفكر الفلسفي، وقد يظنّ كثيرون أنّه لا يمكن مهما حاول المخرجون في السّينما أن يجمعوا تلك الشّخصيات في ذلك المكان عبر تلك الأحداث والأفكار كلّها في فيلم واحد مهما اتّسع زمن ذلك الفيلم، والسّينمائيون بدورهم اجتمع رأيهم أنّ آلة السّينما تستطيع - بما أُتيح لها من قدرة على اختزال الزّمان والمكان واختزال الوصف الرّوائي- أن تحرّك عناصر الرّواية وأن تبعث فيها الحياة.

ولكّن أعمال **نجيب محفوظ** برغم ما قاله مَن يخاف عليها السّينما وما قاله من اطمأن بالسّينما عليها، تحوّل معظمها إلى أفلام سينمائية، بداية من مطلع سنوات السّتينيات من القرن الماضي، وانتهت خصومة الفريقين إلى ما يشبه الاتّفاق على أنّ بعض الأفلام استطاعت أن تترفع إلى مستوًى يقترب من مستوى العمل الرّوائي، والبعض الآخر حاول عن قصد أو عن غير قصد أن يُفسد قوّة الرّواية.

أمّا **نجيب محفوظ** فقال أنّه مسؤول أمام القارئ لا أمام المشاهد، وأنّ ما يمكن أن يُذمّ أو يُمدح فيه فهو العمل الرّوائي وليس الفيلم، على اعتبار أنّ مخرج الفيلم هو المسؤول عنه.([245])

1.1.كتابة السّيناريو:

وقد بدأ **نجيب محفوظ** كتابة سيناريو الأفلام السّينمائية قبل أن يُفكّر المخرجون في أفلمة أعماله الرّوائية، يقول **نجيب محفوظ**:"..في سنة 1947 صديقي **فؤاد نويرة** قال لي: **صلاح أبو سيف** المخرج "عاوز" يقابلك، في هذه الفترة كانت لي عدّة روايات آخرها "زقاق المدق".. قابلنا **صلاح أبو سيف** في شركة تلحمي السّينمائية، قال لي الواقع أنا قرأت لك "عبث الاقدار"، وتبيّنت منها أنّك من الممكن أن تكون كاتب سيناريو"كويس"، قال لي أنّه لديه قصة عنترة وعبلة..علّمني تقسيم المناظر، وبعد أن قرأ نتيجة عملي أهدى لي كتبًا في فنّ السينما، واشتريت أنا بعض الكتب الأخرى، حقيقة، تعلّمت السّيناريو على يدي **صلاح أبو سيف**.."([246])

إذًا فقد تعلّم **نجيب محفوظ** كتابة السّيناريو على يد المخرج **صلاح أبو سيف** الذي قام **نجيب محفوظ** بكتابة سيناريو عشرة أفلام من أفلام، هذه السّيناريوهات التي بدأ كتابتها سنة 1947 وهي:([247])

1- ينظر:رجاء النقاش.في حب نجيب محفوظ.م س.ص132

2- جمال الغيطاني.نجيب محفوظ يتذكر.م س.ص97

3- ينظر:رأفت شركس.نجيب محفوظ والسينما.مجلة الحياة السينمائية.العدد61. 2007.ص99.98

- المنتقم: إخراج صلاح أبو سيف سنـــــــة 1947.
- عنتر وعبلة: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1948.
- لك يوم يا ظالم: إخراج صلاح أبو سيف عن رواية **إميل زولا** " تريز راكان " سنة1951.
- ريّا وسكينة: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1953.
- الوحش: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1954 وهو فيلم يقدم قصّة "الخط" المجرم وقاطع الطّريق بصعيد مصر.
- جعلوني مجرما: إخراج عاطف سالم سنة 1954.
- فتوّات الحسينية: إخراج نيازي مصطفى سنة 1954.
- شباب إمراة: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1955، عن قصّة لأمين يوسف غراب.
- درب المهابيل: إخراج توفيق صالح سنة 1955.
- النّمرود: إخراج عاطف سالم سنة 1956.
- الفتوّة: إخراج صلاح أبو سيف سنة1957.
- الطّريق المسدود: إخراج صلاح أبو سيف، عن رواية بنفس الاسم لاحسان عبد القدوس سنة 1958.
- الهاربة: إخراج حسن رمزي سنة 1958.
- أنا حرّة: إخراج صلاح أبو سيف عن رواية لاحسان عبد القدوس سنة 1959.
- إحنا التلامذة: إخراج عاطف سالم سنة 1959.

- بين السّماء والأرض: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1959.
- جميلة: إخراج يوسف شاهين سنة 1959.
- النّاصر صلاح الدّين: إخراج يوسف شاهين سنة 1963.
- ثمن الحريّة: إخراج نور الدّمرداش سنة 1965.
- الاختيار: إخراج يوسف شاهين سنة1971.
- دلال المصرية: إخراج حسن الإمام سنة 1971.
- ذات الوجهين: إخراج حسام الدّين مصطفى سنة 1973.
- المجرم: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1978.
- وكالة البلح: إخراج حسام الدّين مصطفى سنة 1983.

وعلى الرّغم من أنّ اسم **نجيب محفوظ** لم يذكره صُنّاع السّينما كاتبًا للسّيناريو من الدّرجة الأولى، إلاّ أنّ كتابة السّيناريو لم تكن في مصر تعني تقنيّة كتابة السّيناريو بتفاصيلها، فالتّشابه الكبير بين الكتابة الرّوائية والسّيناريو الأدبي المبني على الوصف والحوار، هو ما عجّل بفهم **نجيب محفوظ** لقانون الكتابة السّينمائية في تلك المرحلة.

1.2.أعماله الأدبيّة والسّينمائية:

وقد كان بين السّينمائيين وأدب **نجيب محفوظ** خصومة غير معلنة، سببها أنّ أعماله التّي ظهرت قبل سنة 1960، تحتوي كمًّا كبيراً من الشّخصيات، وتبدو مواضيعها مُغرقة في واقع مصر

والقاهرة بالذّات، وقد يكون ذلك قد أُضيف إلى سبب أكبر هو أنّ السّينما في مرحلة الخمسينيّات وما قبلها، كانت تحاول أن تجد أسبابًا تخوض من خلالها في الحديث عن الثّورة وإلى جانب الثّورة غناءٌ ورقص، ولا يوجد في أدب **نجيب محفوظ** ذلك كله حتّى تلك المرحلة.

يقول **نجيب محفوظ**:"الغريب أنّني كتبتُ هذا العدد كلّه من الأفلام "يقصد كتابة السيناريو" وقصصي لم تجد من ينتجها ،كنتُ أجد مَن يقول لي إنّها صعبة، حتى أَعدَّ **أحمد عبّاس صالح** رواية "بداية ونهاية" لإذاعة صوت العرب، وعندئذ التفت إليها أهل السّينما وقالوا: هاتوا الرّواية دي .. ثمّ أُنتجت كلّ الرّوايات ونجحت، أوّل فيلم أُعدّ لي "بداية ونهاية " .. ".([248])

وقد يُثير التّساؤل تأخّر السّينمائيين عن أفلمة أعماله الرّوائية، فقد بدأ الكتابة الرّوائية منذ مطلع الأربعينيّات ولَقيَ من الشّهرة ما يُتيح له أن يتعرّف على أدبه صُنّاع السّينما، ولكّن بعض الأسباب التي ذكرناها سابقاً يُضاف إليها حظّ **نجيب محفوظ** نفسه، فهو من الذين يُؤجّل حظّهم حتّى إذا جاء أقبل دفعةً واحدة، فهو يقول أن النُّقاد قد أعرضوا عن الكتابة عن رواياته حتّى ظنّ بنفسه وبرواياته، ثمّ هو يَمتهِن كتابة السّيناريو منذ العام1947، بل وهو يُسهِم في أفلمة روايات غيره من الأدباء، ولكّن رواياته تبقى بعيدة عن أعين المخرجين، ولما اكتشفوا أعماله أقبلوا عليها هي الأخرى دفعة واحدة.

1- جمال الغيطاني.نجيب محفوظ يتذكر.م س.ص98

وكان من أسباب الإقبال على أعماله أنّ السّينما المصريّة كانت تعيش أزمة هويّة، فهي غريبة في معظمها عن واقع المصريين، وغَلَبَ على أفلامها أنّها اقتباس من أعمال أدبيّة أجنبيّة أو أعمال سينمائيّة أجنبية، فقدّمها صنّاعها كفَنّ للتّسلية والتّرفيه، فمواضيع الأفلام لا تُشكّل أثراً في حياة المصريين، عدا عن تلك الإضافات التي تُوحي بجنسيّة العمل كالغناء أو الرّقص.

وبرغم محاولة بعض المخرجين التّعرض إلى واقع مصر كفيلم "العزيمة" لمخرجه **كمال سليم** سنة 1939، إلاّ أنّ تفاصيل حياة المصريّين كانت تُقدَّم مُختزلةً في لباس الفلاّحين أو العمّال الكادحين.

فكانت أعمال **نجيب محفوظ** - بعد أن تمّ اكتشافها - غاية ووسيلة، فهي غاية لأنّها شكلٌ مختلفٌ كليّا عن مواضيع الأفلام السابقة، ووسيلة لأنّ روايات **نجيب محفوظ** لم تكن للتّسلية وإنّما كانت وسيلةَ مؤلّفها لتقديم مصر أو جزءٍ منها كما هي، وكذلك فعلت السّينما.

أمّا ما بين السّينما وروايات **نجيب محفوظ** فإنّ السّؤال هو: كيف يمكن للمخرج وكاتب السّيناريو أن يتعاملا مع رواية مصريّة مؤلّفها **نجيب محفوظ** ؟.

وسبب هذا السّؤال هو أنّ الاقتباس من الأدب العالمي أو من أفلام أجنبيّة كان يبدو أسهل، فتغيير ملامح العمل المأخوذ منه لها مبرراتها، فأسماء الشّخصيات والأماكن والأزمنة ورُبّما تتالي الأحداث، كلّها تُتيح لكاتب السّيناريو أن يتعامل مع الأصل من منطلق البيئة المختلفة، فهو يحاول دائماً أن يُوهم المشاهد أنّ ما يراه على شاشة السّينما، هو واقعهُ أو على الأقل ما يمكن أن يحدث له أو لغيره، حجّتهم في ذلك محاولة الإسقاط على الواقع المصري، فتبدو رواية "الجريمة

والعقاب" أو "الإخوة كرمازوف" مجرّدٌ نصوص مختارة من واقعٍ غريبٍ مختلفٍ في زمن مختلف وبعادات وشخصيّات مختلفة إلى واقع مصريّ عنوانُه الأكبر هو "الإسقاط على واقعنا نحن".([249])

أمّا أعمال **نجيب محفوظ** الأدبية فتبدو أفلمتها أكثر تعقيدا، إذ إنّها أعمالٌ مصريّة تُقدّم واقع المصريّين ومؤلّفها مصري، فلا يُمكِّن ذلك كاتب السّيناريو من حريّة التّصرف، ويبدو قيدُ النّقل الأمين للعمل الرّوائي واضحًا، خاصّة وأنّ **نجيب محفوظ** عَمَد في رواياته الاجتماعية إلى تكثيف الأحداث والعدد الكبير للشّخصيات المؤثّرة في الرّواية بشكل عام .

1.2.1. فيلم بداية ونهاية :

وقد كانت رواية "بداية ونهاية" هي أوّل ما أُفلِم من أعماله الأدبية، وربّما كان تحويلها إلى فيلم سينمائي هو المحكّ الذي يُعرف به نجاح أعماله أو فشلها حين الانتقال بها إلى السّينما .

لأنّ السّينما تعتمد عناصر إضافيّة إلى جانب ما يُقدّمه السّرد الرّوائي، وعلى الرّغم من أنّ **نجيب محفوظ** كان حريصاً على وضع القواعد الدّقيقة للسّياق الذي يُحيط بأبطال الرّواية، وكذلك على رسم تفاصيل دقيقة لملامح هذه الشّخصيات، فإنّ هذا لا يمنع ما تفرضه الضّرورات الفنيّة المرتبطة بالسّينما من تعديلات على النّص الرّوائي، بالإضافة والحذف، سواء للشّخصيات أو المضمون الذي ينطوي عليه هذا النّص، فإذا كانت التّرجمة من لغةٍ إلى لغة في الشّكل الفنّي الواحد، لا يمكنها مهما كان المترجم محترفا وأمينا، أن تُحافظ على النّص كما ورد في لغته

1- ينظر:علي أبو شادي.كلاسيكيات السينما العربية.سلسلة كتب نقدية.الهيئة العامة لقصور الثقافة.القاهرة.1994.ص97

الأصليّة، لاسيّما من النّاحية الجماليّة، فإنّه لا بدّ أن يخلق الانتقال من شكلٍ فنّي إلى آخر تغييرًا بدرجات متفاوتة على النُّص الأصلي.([250])

فكانت رواية "بداية ونهاية" التي نُشرت سنة1949، وأُفلمت سنة1960، العمل الأوّل الذي حرّك التّساؤلات حول نجاح الفيلم أو فشله في تجسيد العمل الرّوائي، وقد كان التّساؤل منحصرًا في السّياق السّردي بين الرّواية والفيلم والإيقاع الرّوائي والسّينمائي واختزال الأحداث والمكان والزمان.

وقد صوّر الفيلم معاناة شريحةٍ من المجتمع الذي ينتمي إلى الطبقة الوسطى، من خلال أسرةٍ تتكوّن من الأم الأرملة وأدت دورها الممثّلة **أمينة رزق**، والابن المتمرّد على وضعه الاجتماعي وأدّى دوره الممثّل **عمر الشّريف** والابن الآخر الظّال الذي يعيش حياة المجرمين وأدّى دوره الممثّل **فريد شوقي**، وشقيقتهما التي تسلك سبيل الانحراف وأدّت دورها الممثّلة **سناء جميل**، والوحيد الذي ينجو من حياة الضّياع هو شقيقهم الأوسط الذي حاول التّكيّف مع واقعه كيفما كان هذا الواقع وأدّى دوره الممثّل **حسن يوسف** .

واحتفظ الفيلم بعنوان الرواية "بداية ونهاية" وكان واضحا ملاءمة هذا العنوان لكلٍّ من الرّواية والفيلم، وقد حاول المخرج **صلاح أبو سيف** أن يُحرّك كلّ ما بداخل العمل الرّوائي من خلال السّيناريو الذي كتبه **صلاح عز الدّين**، وقد ظهر واضحًا الخط المتوازي بين الرّواية والفيلم، إلاّ

1- ينظر:مارسيل مارتن.اللغة السينمائية.تر:سعد مكاوي.المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.القاهرة.1968.ص47

أنّ الإيقاع الرّوائي كان بطيئاً إذا ما قُورِن بإيقاع الفيلم السّريع، ويُبرّر ذلك حجم الرّواية الذي بلغ 382 صفحة، يقابلها عملٌ سينمائيّ يُقارب السّاعتين من الزّمن، حيث يعتمد الإيقاع الرّوائي على عنصري التّكرار والتّوالي وفق سيرورة محدّدة ومضبوطة للعناصر المكوّنة للبنية الرّوائية المتحكّمة في عملية الخلق،كالأحداث والشّخصيات القائمة بها والأمكنة المتواجدة فيها والأزمنة المؤطّرة لها، أي إلى المسار الرّوائي بدءً من عملية تشكّله ووصولا إلى لحظة انتهائه.([251])

وعناصر الرّواية -وعلى الرّغم ممّا تحمله من سمات واقعيّة إلاّ أنّها في نهاية الأمر- مجرّد علاماتٍ لغويّة ليس إلاّ، فالكاتب الرّوائي يشبه المخرج السّينمائي فهو صانع صور لكنّ صوره هذه هي صور من كلمات، فهو يخلق صورةً لشخصيّاته كما يخلق صورةً لزمنها ولفضائها، إضافة لخلقه صورةً للأحداث التي تقوم بها، معتمدًا في ذلك على عمليّة الوصف الشّامل لها والمحدِّد لمجمل عوالمها،كما فعل **هنري بلزاك** وهو يصف المجتمع الفرنسي بمختلف تجليّاته، وصفاً دقيقاً متتبعاً فيه كلّ شخصيّة وكلّ حدثٍ وفضاءٍ وزمن، وهو ما فعله **نجيب محفوظ** مع المجتمع المصري، إلا أنّ هذا الوصف ظلّ وصفاً خارجياً، يعتمد على العين وينقل ما احتفظت به إلى اللّغة، وهنا يبدو الإيقاع السّينمائي مختلفًا من خلال العمل الذي تقوم به الكاميرا وهي تسجّل ملامح الشّخصيات ومعالم الفضاءات التي تتواجد بها.([252])

1- ينظر:علي أبو شادي.الفيلم السينمائي.سلسلة مكتبة الشباب.الثقافة الجماهيرية.وزارة الثقافة.الهيئة العامة المصرية للكتاب.القاهرة.1989.ص26.25
2- ينظر:م ن.ص28.27

وقد كان البَون شاسعًا بين الإيقاع الرّوائي في "بداية ونهاية" والإيقاع السّينمائي في الفيلم، فاستطاع الوصف في الرّواية أن يجعل القارئ يمرّ على تفاصيل الشّخصيات والمكان والزمان، وهو ما لم يستطع المشاهد أن يدركه في العمل السّينمائي، فبيتُ العائلة ومحيطها والشّخصيات بدت في الفيلم السّينمائي جاهزة، لا تدعو العين إلى التّركيز على كلّ شيء، فإطار الشّاشة تُكوِّنه عناصر الصّوت وعناصر الصّورة ولا يستطيع المشاهد أن يرى ما بداخل الإطار في لقطة واحدة طولُ بعضها ثانيتان أو ثلاث، وينطبق ذلك على الشّخصيات التي تجسّدت في الفيلم بأبعادها النّفسية والجسديّة والاجتماعيّة، وهو ما لا يجده القارئ في العمل الرّوائي إذْ إنّ الإدراك ومن ثَمَّ الخيال، كلاهما يمنحان القارئ فرصة أن يصنع شخصيّات الرّواية في ذهنه كما شاء.

إلّا أنّ هذا الإيقاع السّينمائي السّريع قَصَدَ منه المخرج أن يختزل الوصف في مقابل تقديم كلّ الأحداث كما هي، وهو ما ظهر جليًّا في الفيلم، إذْ احتفظ المخرج بسير الأحداث من البداية إلى النّهاية بشكلٍ طبيعي يوازي أحداث الرّواية، أضاف إليهم جميعا استخدام المؤثّرات الصّوتية واختيار زوايا التّصوير الملائمة كما كان اختيار الملابس السّوداء بالنّسبة للشّقيقة **نفيسة** وافق الجوّ النّفسي الذي تعيشه هذه الشّخصية وكلّ الشّخصيات، وفيلم "بداية ونهاية" وإن كان ينتمي إلى نوع الأفلام الاجتماعية، ويُشير إلى خصائصها المرئية، فإنّ الفيلم يحمل كمًّا كبيرا من صفات الفيلم الأسود، فالمحتوى السّردي لفيلم "بداية ونهاية" يقترب من البيئة الفكريّة للفيلم الأسود، خاصة فيما يتّصل بفكرة التّعبير عن حالات التّشاؤم والإحباط والقلق والخوف والشّعور

بعدم الأمان، وفيما يتّصل أيضا بالشّخصيات الشّريرة والفاسدة والموضوعات التي تتناول الجريمة والانحلال والانحراف.

ويقترب موضوع الفيلم وشكلُه من تعريف **افرايم كاتز** في موسوعته السّينمائية عن أنّ الفيلم الأسود هو اصطلاح استخدمه النّقاد الفرنسيّون لوصف نوع من الأفلام التي تتميّز بنبرة كئيبة سوداء وجوٍّ نفسيٍّ تشاؤميٍّ قاتم.([253])

ويتميّز الفيلم الأسود بارتباطه بالمشاهد الليليّة، سواء كانت داخليّة أوخارجيّة مع أثاث ومناظر تقدّم واقعيّة كئيبة، والإضاءة التي تؤكّد كثافة الظّلال ووضوحها.

ويؤكد **ماهر راضي*** أنّ البنية المرئية للفيلم الأسود، تقوم على عددٍ من العناصر، تأتي طبقة الإضاءة المنخفضة في مقدّمتها بما يصاحبها من الزّيادة في المساحات السّوداء داخل إطار الصورة، وتميل الألوان إلى نقص التّشبع في الاتّجاه نحو التّدرّج الأسود، كما تميل كّل محتويات الصّورة إلى اللّون الأسود مع سيادة الظّلمة والتّصوير اللّيلي الغالب، فعادةً ما يتمّ إحداث بَلَلٍ على الأرض، يُعزى إلى تساقط الأمطار، ممّا يسمح بانعكاس الضّوء من المصادر المعتادة مثل مصابيح الشّوارع ..([254])

1- ينظر:ناجي فوزي.الضوء بين الفن والفكر.مطابع المجلس الأعلى للآثار.القاهرة.2010.ص146

*- أستاذ الإضاءة والتصوير السينمائي بأكاديمية الفنون بالمعهد العالي للسينما في مصر.

1- ينظر:م س.ص147

وإن كان فيلم "بداية ونهاية" قد عُرِض بالأبيض والأسود، وسبب ذلك هو التّقنية في حدِّ ذاتها في تلك المرحلة، إلاّ أنّ شكل الفيلم الذي جسّد مضمون العمل الرّوائي قد استطاع أن يكون في خانة هذا النّوع من الأفلام، وعلّة ذلك أنّه مجموعةٌ من المشاهد التي تدلّ على معظم صفات الفيلم الأسود، بداية من الإضاءة وانتهاءً إلى الجوّ العام الذي يصنعه جوٌّ نفسيّ هو انعكاس لانحراف الطّبيعة البشريّة نحو الرّذيلة والجريمة والخوف، من خلال قصّة الفيلم.

1.2.2.ثلاثيّة نجيب محفوظ والسّينما :

يقول **ادوارد سعيد** أنّ **نجيب محفوظ** يُشبه شخصيّاته التي يتمّ التّعرّف عليها دائما فور ظهورها، يصل إليك **محفوظ** مباشرة، يغمرك في تدفّق سرديّ كثيف، ثمّ يتركك تسبح فيه وحدك طوال العمل، مواجها تيّارات ودوّامات وأمواج حيوات شخصيّاته.. والثّلاثية - حسب **ادوارد سعيد** - هي تاريخ ربّ الأسرة **السّيد أحمد عبد الجواد** وأسرته عبر ثلاثة أجيال، وبينما تمدّنا بمقدارٍ هائلٍ من التّفاصيل السّياسية والاجتماعية، تُعتبر الثّلاثية أيضا دراسة للعلاقات الحميمة بين الرّجال و النّساء.(255)

1- ينظر:ادوارد سعيد.قسوة الذاكرة.تر:ولاء فتحي.مجلة العربي.العدد577.الكويت.ديسمبر2006.ص88

والثّلاثية كما أصبحت تُسمّى بعد صدورها، هي رواية واحدة قُسِّمت إلى ثلاثة أجزاء، الجزء الأوّل منها هو "بين القصرين" وهو رواية تشكّل القاهرة وحيّ الحسين خاصّة المسرح الأساسي والوحيد لأحداثها، وهي قصّة أسرةٍ من الطّبقة الوسطى، تعيش في حيٍّ شعبيّ من أحياء القاهرة في فترة ما قبل وأثناء ثورة 1919، يحكمها أبٌ متزمّت ذو شخصية قويّة هو **السّيد أحمد عبد الجواد،** ويعيش في كنف الأب كلٌّ من زوجته **أمينة** وابنه الأكبر **ياسين** من طليقته **هنيّة** وابنه **فهمي** والابن الأصغر **كمال** وابنتاه **خديجة وعائشة** .

والجزء الثّاني من الثّلاثية هو رواية" قصر الشّوق" الذي يَعرِض حياة أسرة **السّيد أحمد عبد الجواد** في حيّ الحسين بعد وفاة ابنه **فهمي** في أحداث ثورة 1919، ويكبر الابن الأصغر **كمال** ويرفض أن يدخل كليّة الحقوق مفضّلا مدرسة المعلّمين لشغفه بالأدب والفنون والفلسفة، ويتعرّض هذا الجزء لحياة ابنتي **السّيد أحمد عبد الجواد** وزوجيهما، وزواج **ياسين** وانتقاله إلى بيته الذي ورثه عن أمّه في "قصر الشّوق"، وتنتهي أحداث الرّواية بوفاة **سعد زغلول**.

أمّا الجزء الثّالث فهو رواية "السّكرية" وفيه تنتهي الأحداث إلى الوضوح، حيث يكتشف ولدا **السّيد أحمد عبد الجواد** أنّ والدهما يملك شخصيّتان، واحدةٌ في البيت وأخرى خارجه، ثمّ ينتهي كلّ ذلك إلى وفاة الأب وتخبّط الابن **كمال**.

وقد حَفِلَت الرّواية الثّلاثية بالأحداث والشّخصيات، حتى أصبحت تُسمَّى لدى معظم النّقاد برواية الأجيال الثّلاثة التي يُعبِّر عنها السّياق السّردي.

و**نجيب محفوظ** يقول عنها أنّها احتاجت أثناء كتابتها إلى صبرٍ و إلى صحّة، ويخاطب **جمال الغيطاني** فيقول : " لو أنّك رأيتَ أرشيف الثّلاثية ستدرك مدى ما أقول، ما خطّطته من أجل كلِّ شخصيّة، كلّ شخصيّة كان لها ما يشبه الملف، حتى لا أنسى الملامح والصّفات..".[256]

في مقابل ذلك فإنّ أيّ مخرجٍ سينمائيّ لو أُتيح له أن يقرأ عن الجهد الذي بُذِل حتى تُكتَب الثّلاثية ومن ثّم عن حجمها بعد أن صدرت، ونقصد حجم كلِّ ما بداخلها من أحداث وعواطف وشخصيّات، هذا المخرج السّينمائي كان سيختار أن يتريّث وأن يكون له دورٌ آخر إلى جانب الإخراج السّينمائي هو إدراك قيمة العمل الأدبي، وهذا الإدراك هو ما سيلعب الدّور الأكبر في صناعة الفيلم بعد ذلك.

وقد كان المخرج السّينمائي هو **حسن الإمام** الذي استطاع أن يُخرج الأجزاء الثّلاثة من العمل الرّوائي إلى السّينما بداية من "بين القصرين"سنة 1964، و" قصر الشوق" سنة 1967 ثم " السّكرية" سنة 1973.

وقد اتّفق النّقاد السينمائيّون في مصر أنّه لا وجود لبَونٍ شاسع أو ضيِّق بين العمل الأدبي والسّينمائي، لأنّه لا علاقة فنيّة بين الثّلاثية الأدبيّة من جهة والثّلاثية السّينمائية من جهة أخرى.

فكلّ ما قِيل عن الثّلاثية الأدبية هو في معظمه مديحٌ و تقريضٌ للعمل الرّوائي ولصاحب العمل الرّوائي، بل إنّ هذه الثّلاثية هي سبب فوز **نجيب محفوظ** بجائزة نوبل للآداب سنة

1- جمال الغيطاني.نجيب محفوظ يتذكر.م س.ص65

1988، في حين أنّ الثّلاثية السّينمائية برغم محاولة المخرج أن يقدّم شخصيّاتها وأحداثها كما هي في العمل الرّوائي إلاّ أنّ العُرفَ السّينمائي في مصر في تلك المرحلة هو الّذي غَلَب، وهذا العُرف هو الاتّجاه دائما بخطِّ الفيلم السّينمائي نحو الإغراء وحده المتمثّل في الإيحاء الجنسي من خلال الرّقص أو الملابس، يدعو معظمَ المخرجين هذا العرفُ لعِلّة تجارية يحاول المخرج أن يستميل بها مرتادي دُور العرض السّينمائي.

وأوّل ما يُحيل على الاختلاف بين العمل الرّوائي و الفيلم السّينمائي، ومثالنا هو الثّلاثية، اللّغة بين الرّواية والفيلم، إذْ إنّ **نجيب محفوظ** وغيره من الكُتّاب يكتبون باللّغة العربيّة الفصيحة وإن اختلفت قوّة فصاحتها، فالسّيناريو الذي يُعدّ من رواية يُكتب باللّغة العربية الفصيحة في خانة الوصف، أمّا الحوار فيُكتب باللّهجة الدّارجة المصريّة، وهو ما يستدعي مقابلا لغويّا آخر موازٍ للمعنى اللّغوي في الرّواية، وهو ما يدعو إلى المقارنة، خاصّة وأنّ الرّواية تنتمي إلى المرحلة الاجتماعية الواقعيّة، ويستدعي ذلك كما يستدعي المكان والزّمان الذي وقعت فيه الأحداث، لغةً معيّنة تلائم كلّ ذلك، فاللّهجة التي كّان يتحدّث بها المصريّون أثناء وقبل ثورة 1919 لن تكون نفس اللّهجة في الخمسينيّات والسّتينيات، وهي المعادلة التي ستبدو في العمل السّينمائي أكثر وضوحا، في حين أن العمل الرّوائي له غطاؤه اللّغوي الفصيح الذي لا يدلّ دائما على المكان أو الزّمان إلاّ من المعنى اللّغوي الذي يُحيل إلى الحادثة التّاريخية.

كما أنّ إيقاع الرّواية غالبًا ما يكون بطيئًا -كما سبق في الحديث عن رواية "بداية ونهاية"- أمّا الإيقاع السّينمائي في الثّلاثية السّينمائية فيعتمد في عملية خلقه على مجموعة من التّقنيات، تأتي في مقدّمتها الزّوايا التي تأخذها الكاميرا أثناء التقاطها للمكوّنات الدّاخلية للفيلم، من شخصيّات وأحداث وفضاءات وأزمنة، إذْ إنّ هذا الأخير يساهم في تحقيق ثلاث وظائف كبرى:([257])

أوّلها الحركة، التي تساهم في منح الزّمان صورته كما تعطي للمكان امتداده داخل كل الفضاء، إضافة إلى كونها الوسيلة التي تحقّق بها الشّخصيات داخل الفيلم وجودها الفعلي، و**ثانيها** توفير تسلسل الأحداث وربطها جميعا من أجل خلق مسار سرديّ متكامل، و**ثالثها** المونتاج الذي يساهم بشكلٍ كبيرٍ في خلق دلالات الفيلم الكبرى ومنحها أبعادها المعنويّة، فعملية الرّبط بين لقطة سينمائية وأخرى يتولّد عنه تحديد فكرة معيّنة.

هذه التّقنيات لم تبدُ واضحة في الثّلاثية السّينمائية إذْ عَمَد **حسن الإمام** إلى تصوير مباشرٍ في معظم أفلامه الثّلاثة، وهذا التّصوير المباشر لم يقدّم صفات الشّخصية الدّاخلية، فاللّقطة الكبيرة التي تملأ إطار الشّاشة وتبدأ عادةً من منتصف الكتف حتى قمّة الرّأس، لها دلالتها البسيكولوجية التي تُفسّر التّعبير النّفسي للشّخصية من خلال ملامح الوجه، ممّا يختزل التّعبير من خلال الحوار، بدَت هذه اللّقطة في الثّلاثية السّينمائية كأنّها تقنيّة جماليّة لا تعكس الجانب الوظيفي النّفسي، إذْ

1- ينظر:قاسم سعدون.الزمن السينمائي و الإيقاع في كتابة السيناريو الأدبي والفني.المنشأة العامة للنشر والتوزيع.طرابلس.ليبيا.ط1.1986.ص76

لم تُستعمل إلاّ في مشاهد قليلة، كمشهد الأم **أمينة** وهي تحاول إخبار زوجها رغبة **فهمي** في خِطبة ابنة جارتهم، فجاء في الرّواية: "..حتى سُمِعت أخيرا الأمّ وهي تقول في أدبٍ بالغ و لهجةٍ خاشعة :

- سيّدي، إذا أذنتَ لي حدّثتك عن شأنٍ رجائي **فهمي** أن أبلغك إيّاه، عند ذلك أومأت **عائشة** بذقنها إلى الدّخل كأنّها تقول "هذا هو الحديث" على حين راحت **خديجة** تتخيّل حال أمّها وهي تتهيّأ للكلام الخطير فرقّ قلبها لها وعضّت على شفتها في إشفاق شديد، ثمّ جاءهما صوت **السيد** وهو يتساءل :

- ماذا يريد؟

وساد الصّمت قليلا، أو طويلا بالقياس إلى اللّتين تسترقان السّمع، ثمّ قالت المرأة بِرقّة :

- **فهمي** يا سيّدي شاب طيّب، حاز رضاك بجدّه وتفوّقه وأدبه، حماه الله من شرّ الأعين، ولعلّه بلَّغني رجاءه..

فقال الأب بلهجة تخيّلتاه معها راضيا:

- ماذا يريد ؟ تكلّمي .."([258])

1- نجيب محفوظ.بين القصرين.م س. ص97

قابل هذا المشهد في فيلم "بين القصرين" صورةٌ مرئيّة للقطات تصنع ذلك المشهد، بدأت بلقطة متوسّطة للفتاتين وهما تتبادلان النّظر تسترقان السّمع، ثمّ لقطة متوسّطة أخرى للأمّ والأب وهي تحاوره قائلة:

- سيّدي، لو سمحت أنا عاوزة أكلّمك في موضوع يخص **فهمي**.

وطبعا الوصف الرّوائي استحال إلى لقطات مرئيّة والحوار تحوّل من اللّغة الفصيحة إلى اللّهجة الدّارجة، ثمّ لقطة كبيرة للفتاتين وهما تترقبان،ولقطة متوسّطة للأب من دون أن ينظر إلى زوجته قائلا:

– عايز إيه **فهمي**؟

ولقطة كبيرة للأمّ وقد وجمت وتجلّى القلق في وجهها وهي تقول بارتباك :

- إنت عارف ابنك **فهمي،** شاب كويس ربّنا يحميه من العين..والحقيقة هو كان عايزني أقولك .."[259]

حيث بدت معظم اللّقطات الكبيرة تتركّز في المشاهد الحواريّة بين **السّيد أحمد عبد الجواد** وأفراد أسرته، إذْ غالبا ما يكون الارتباك ورد الفعل النّفسي سببُه الجديّة و الصّرامة التي أَلِفتها الأسرة من الأب.

1– حسن الإمام.فيلم بين القصرين.مصر.انتاج1964.

وقد اختار المخرج الممثّلين كما تخيّلهم هو، من خلال العمل الرّوائي ولكّن كثيرًا من المشاهد، وخاصّة عندما تلتقي الأسرة في غياب **السّيد** تبدو مشاهد هزليّة في شكلٍ كاريكاتوري، خاصّة في وجود شخصيّة الابن الأكبر **ياسين،** الذي وإن بدت بعض المواقف في الثّلاثية الأدبيّة تظهره بمظهر ضاحك ساخر، إلاّ أنّها لا تبلغ به حدّ الهزل الذي تجسّد في الثّلاثية السّينمائية من خلال الممثّل **عبد المنعم إبراهيم** الذي اختاره المخرج لأنّه ممثّل كوميدي أصلا.

وبرغم ذلك فإن ضعف الثّلاثية السّينمائية له أسبابُه الكثيرة، رُدَّت ربّما إلى المخرج نفسه، الذي ظهر أنّه لم يستطع فهم أن روايات **نجيب محفوظ** أعمال أدبيّة لها سياقاتها الفكريّة المتضمّنة داخلها من خلال الإيحاء أو الرّمز، وأنّ ذلك الشّكل الذي اكتفى به المخرج ، ليس هو ما قَصَد إليه **نجيب محفوظ،** ومن جانب آخر فإن أدب **نجيب محفوظ** وخاصّة في مرحلته الاجتماعية، كان أدبًا متّصلا بالواقع وبتفاصيل ذلك الواقع، فكان لابدّ للمخرج أن يتجاوز عن تلك الواقعيّة إلى الفنّ السّينمائي المبني أساسًا على المتعة، حيث يمكن أن يُفسِّر ذلك ما قاله **مارسيل ليربييه** عن أنّ التّعارض بين الفنون اللاّواقعية التّرفيهية والتي يشكّل تعبيرها عن الأشياء الممتعة المزيّفة هدفها الأساسي، والسّينما التي تعرِض لنا حياة حقيقيّة، حياة طبيعيّة كونيّة، حياة واقعيّة تقتصر فيها المأساة على ما تُعبِّر عنه الحركات، وحيث المناظر الطّبيعية دون أيّ أسلوب، كما هو الحال في الصّورة الفوتوغرافية.[260]

1- ينظر:هنري آجيل.علم جمال السينما.م س.ص51

1.2.3.رواية ميرامار بين التّقليد والسّينما :

كتبها **نجيب محفوظ** ونشرت سنة1967، وتنتمي إلى المرحلة الفلسفيّة من مراحل الكتابة عنده، وتدور أحداث الفيلم كما الرّواية في فندق اسمه "ميرامار"، وتبدأ هذه الأحداث عندما تلتقي شخصيّات العمل في "ميرامار" ثمّ تحدث الأزمة عندما يكتشف **منصور باهي** و**حسني علاّم** نزيلا الفندق العلاقة العاطفيّة بين **زهرة** الخادمة و**سرحان البحيري** النّزيل الآخر فيُقتَل **سرحان**، ويعترف **منصور باهي** أنّه القاتل ولكّنّ تقرير الطّبيب الشّرعي يُثبت أنّ الموت كان نتيجة قطع شرايين رسغ اليد اليسرى بشفرة حلاقة وليس بضرب الحذاء، كما اعترف القاتل، وبذلك فإنّ الوفاة تمّت نتيجة الانتحار.

وإذا عُدنا إلى العمل الرّوائي فإنّ "ميرامار" عملٌ روائي مستوحًى من "رباعية الإسكندريّة" للكاتب الإنكليزي **لورنس دريل** (1)، ولكن كلمة "مستوحى" تعني التأثّر بالجوّ العام لمدينة الإسكندرية التي كانت أحداث "ميرامار" تدور فيها على اعتبار أن الفندق في الإسكندرية، ولكّن الأسلوب الرّوائي من خلال تقنيّة الكتابة التي تصوّر الحادثة من زوايا مختلفة، والزّوايا هنا هي الشّخصيّات داخل العمل، والتي قدّمت الرّواية بشكلٍ مختلفٍ عن كلّ كتابات **نجيب محفوظ** السّابقة واللاّحقة، إذ إنّها التّجربة الوحيدة التي خاض من خلالها **نجيب محفوظ** مفهوم إعادة وصف الأحداث من زوايا رؤيا مختلفة.

1- ينظر:نبيل فرج.محفوظ حياته وأعماله.هيئة الكتاب.القاهرة.1986.ص112

فيَروي الأحداث كلّ مرّة بضمير المتكلم على لسان أحد شخصيّات الرّواية وهم **عامر وجدي، حسني علاّم، منصور باهي** و**سرحان البحيري** ، واسم كلّ شخصيّة هو عنوان لجزءٍ من الرّواية حيث كان مقتل **سرحان البحيري** مثلا مرويًّا من زاوية كلّ شخصيّة، حيث تختلف طُرُق معرفتها بحادثة القتل داخل الفندق ووجودها في نفس الزّمان والمكان الواحد وهو الفندق، هذه التّقنية لم يكن لمخرج فيلم "ميرامار"**كمال الشّيخ** أن يستعملها لأنّها تكرّر نفسَ الحادثة وإن اختلفت زوايا السّرد والتّصوير، فغيّر من المقصِد الرّوائي وراح يتناول فكرة الحفاظ على الشّرف من خلال خادمة الفندق **زهرة** التي جعل منها رمزًا لبلده مصر.

فلم يقصد **نجيب محفوظ** إلى مجرّد التّحرّش بالخادمة من قِبَل مجموعةٍ من النّزلاء، ولكّنَّ شخصيّاته تعاني اغترابا حادًّا وعدم انسجام مع متغيّرات الواقع من حولها، إنّها شخصيّات مُحبَطة وغير قادرة على التّكيّف مع شروط واقعها المادّي، وذلك بسبب عاطفتها المفرطة وحساسيتها تجاه الأشياء.([262])

هذا الفيلم الذي حاول اللّعب على وتر الصّمت الطّويل، وحركة الكاميرا الدّالة على الحركة الجسديّة التي لا تُحقِّق سبب الحركة في حدِّ ذاتها، لم يستطع إنتاج المعادل الفكري في الرّواية، فمِن العبث تجاوز سبب اعتراف المتّهم **منصور باهي** بأنّه هو القاتل، ثمّ يكتشف الطّبيب الشّرعي أن القتيل مات منتحرا، **فنجيب محفوظ** لم يجعل روايته تنتهي بهذه الطّريقة جزافا، فلا شكّ أنّ

1- ينظر:شفيع السيد.اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967.مكتبة الشباب.القاهرة.1976.ص67

تشريح عناصر النّص الرّوائي وأهمّها الشّخصيّات التي تتبنّى أفكارا، سيُحِيل القارئ والنّاقد إلى مجموعةِ فرضيّات كلُّها تصبُّ في خانة مشروع فكرٍ يحمل قضيّة، هذا الفكر الذي لم تستطع السّينما تجسيده واكتفت بتصوير الشّكل الرّوائي فقط بعيدا عن المضمون.

1.2.4.الطّريق بين الرّواية والفيلم:

والرّواية على عكس كثير من أعمال **نجيب محفوظ**، تبدو بسيطة التّركيب وإن حملت فكرًا فلسفيًّا أكبر من طريقة تجسيده داخل السّياق السّردي، وتدور الأحداث كلّها حول **صابر الرّحيمي** الذي ينطلق في رحلة البحث عن أبيه **سيّد الرّحيمي** بعد وفاة والدته، هذا الأب الذي لا يعرف عنه شيئا سوى أنّه رجلٌ غنيٌّ يعيش في العاصمة القاهرة، فيُقيم في فندق ليجد نفسه وقع في حبّ زوجة صاحب الفندق التي لم يستسِغ أن تكون وهي الفتاة الشّابة زوجةً لرجلٍ عجوز، ليتورّط في جريمة قتل بعد ذلك، وينتهي به المطاف إلى السّجن الذي يتهدّده فيه الإعدام.

وقد لفتَتْ الرّواية انتباه المخرج **حسام الدين مصطفى** الذي أفلمها سنة 1965، وسببُ أفلمتها أنّها روايةٌ لها شقّان، شقٌّ بوليسي تمثّل في جريمة القتل وفتح باب التّحقيق لمعرفة القاتل وهو ما أغرى المخرج ليحوّلها إلى السّينما، وشقٌّ آخر يوازي فكر **نجيب محفوظ** الفلسفي في تلك المرحلة وهو الشّق الذي لم تستطع السّينما المصريّة مجاراته، على اعتبار أنّ فلسفة السّينما المصرية البسيطة هي لفت انتباه المشاهد من أجل العائد المادّي أولا، فظهر الفيلم بسيطًا حاول

فيه المخرج منذ المشهد الأوّل أن يُقدّم البطل على أنّه شخصٌ سويٌّ كلُّ همِّه أن يجد الحبّ والحنان، فيجدُ نفسه متورّطا في جريمة قتل أغراه بها أنّه قد يَجِدُ الطُّمأنينة مع الفتاة التي ارتكب الجريمة من أجلها، وقد نسي المخرج وكاتب السّيناريو أن **صابر الرّحيمي** رجلٌ مريضٌ نفسيًّا، عاش مدلّلًا في كنَفِ أمّه الآثمة، وأنّ **نجيب محفوظ** استعمله في سبيل فكرةٍ أكبر من مجرّد البحث عن الحبّ، فبدَتْ مَشاهد الفيلم كلُّها في خدمة مفهوم القصّة البوليسيّة.

أمّا **نجيب محفوظ** فقد قَدّم **صابر الرّحيمي** اِبنًا يبحث عن أبيه، ويبذل كلّ جهده للوصول إلى هذا الأب، ولكّنه يفشل، وفقدان الأب هو المأساة التي تنبع منها كلّ المشاكل للبطل بعد ذلك، هذا الأب الضائع، يُشير إلى فقدان العقيدة، فالبطل رمزٌ للإنسان الذي يبحث عن عقيدة شاملة تملأ حياته وتُعيد إليه

إيمانه، فالأب الذي يبحث عنه البطل هو الله، أو هو العدالة، أو هو المبدأ الأوّل الذي يستقيم به أمر كلّ شيء.([263])

هذا المفهوم الذي اجتهد **نجيب محفوظ** في الكتابة عنه، حيث قال عن نفسه حين اختار دراسة الفلسفة: ".. فدراستي للفلسفة سوف تجيب على الأسئلة التي تعذّبني، خُيِّل لي أنّني سأعرف سرّ الوجود، ومصير الإنسان، يعني بعد تخرّجي، سأخرج ومعي سرّ الوجود.."([264])

1- ينظر:رجاء النقاش.في حب نجيب محفوظ.م س. ص114
2- جمال الغيطاني.نجيب محفوظ يتذكر.م س.ص27

ويقول أيضا : "..في الثّلاثية.. جزءٌ كبير من نفسي، يتمثّل في شخصيّة **كمال عبد الجواد**..ولما كنتُ قد عانيت من ذلك تجربةً ضخمة، فكان من الضّروري أن تنعكس في الرّواية..إنّ أزمة **كمال** هي أزمتي، وجانب كبيرٌ من معاناته هي معاناتي.."(265)

وأزمةُ **كمال عبد الجواد** جاءت في رواية "قصر الشوق": "..بالأمس ناضل نفسَه وعقيدته وربّه نضالاً عنيفًا أعيا روحه وجسده، واليوم عليه أن يناضل أباه، غير أنّه كان في الجولة الأولى معذّبا محموما، أمّا في هذه الجولة فهو خائف مرتعب، إنّ الله قد يؤجّل عقابه أمّا أبوه فشيمته التّعجيل بالعقاب ..

- هذا ما تقرّره هذه النظريّة.

علا صوت السّيد وهو يتساءل في انزعاج:

- وآدم أبو البشر الذي خلقه الله من طين ونفخ فيه من روحه، ماذا تقول عنه هذه النّظرية العلميّة؟

طالما طرح هذا التّساؤل على نفسه، لم يكن دون أبيه انزعاجا، ولم تغمض له عينٌ ليلتها متسائلاً عن آدم والخالق والقرآن، وقال لنفسه مرّة وعشرا: القرآن إمّا أن يكون حقًّا كلّه أو لا يكون قرآنًا، إنّك تحمل عليّ لأنّك لم تدر بعذابي، ولو لم أكن قد اعتدت العذاب وألفتُه لأدركني الموت تلك اللّيلة .."(266)

3- م ن.ص68
1- نجيب محفوظ.قصر الشوق.م س.ص173

ثمّ يقدّم **نجيب محفوظ** قصّته القصيرة **زعبلاوي** من مجموعته القصصيّة "دنيا الله"، فيتراءى الشّبه الكبير بين **صابر الرّحيمي** ورحلة بحثه عن أبيه، وبين شخصيّة الرّاوي بضمير المتكلّم الباحث عن **زعبلاوي**، وكِلاَ العملين يُحيط موضوعَ بحثهما الغموضُ الذي تتخلّله تفسيرات ظَنيّة تُوحي بأنّ الشّخصية التي يبحث عنها البطل وهميّة رمزيّة تدلّ على فكرٍ فلسفيٍّ وشكٍّ عقائديٍّ واضح داخل النّص الأدبي، فرواية "الطّريق" تنتهي بفقرة منها: "..الاتّصال به -ويعني الأب- إن لم يكن مستحيلاً فهو يستلزم وقتًا لن يتّسع لك، ولا أملك وسيلة بحال، سوف يتطلّب منّا الاتّصال بجميع سفاراتنا في الخارج كخطوةٍ أولى، ولا يَبعُدُ أن ينتقل في أثناء الاتّصال إلى بلدٍ لا تمثيل سياسيَّ لنا فيه للأسباب التي تعرفها.."(267)

وتنتهي قصة "زعبلاوي" بفقرة:".. ولكّن ما إن تُلحُّ عليّ الآلام حتّى أعود إلى التّفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللّقاء، ولم يثنِ عن موقفي انقطاع أخبار وَنَس- صديق الرّاوي - عنّي وما قِيل عن سفره إلى الخارج للإقامة، فالحقّ أنّني اقتنعتُ تماما بأنّ عليّ أن أجد **زعبلاوي**.. نعم عليّ أن أجد **زعبلاوي** .."(268)

والأب **سيد الرّحيمي** و**زعبلاوي** ينتميان إلى مجموعة الأسئلة عن سرّ الوجود التي عاش **نجيب محفوظ** جزءً من حياته يحاول الإجابة عنها، أو على الأقل عاش محاولاً وضع القارئ كشريك في مشكلته الفكريّة العقائديّة.

2- نجيب محفوظ.الطريق.دار القلم.بيروت.ط1.1972.ص222

3- نجيب محفوظ.دنيا الله.دار القلم.بيروت.ط1.1972.ص151

1.2.5.رواية الشّحّاذ وفيلم الشّحّات:

وهي"الشّحّاذ" باللّغة العربيّة الفصيحة، وعندما يخرجها **حسام الدين مصطفى** سنة 1970 إلى السّينما تصبح "الشّحّات" باللّهجة الدّارجة المصريّة و تعني المتسوّل.

وتدور الرّواية حول شخصيّة **عمر الحمزاوي** المحامي الشّهير الذي يعيش مع زوجته **زينب** وابنتيهما **جميلة وبثينة**، وتهوى **بثينة** كتابة الشّعر مثل والدها الذي يبحث عن معنى الحياة، ويتساءل عن وجود الله، ومعنى اليقين، ويمرض **عمر** ويَعرِض نفسه على طبيب ينصحه بالرّاحة التّامّة، فيسافر إلى الإسكندرية ويعود وقد ازدادت حالته النّفسية سوءً، فيقرّر أن يُغيّر أسلوب حياته، ليتردّد مع صديقه **مصطفى** على دُور اللّهو والحانات، ويتعرّف على مغنيّة ذات أصول إنكليزيّة، وتشعر زوجته بتغيّره، فيصارحها بأنّه يخونها وأنّ عليها أن ترضى بالأمر الواقع.

ثم يتعرّف على امرأةٍ أخرى، فيعيش في منزلها ويهجر بيته تماما، وتتوالى النّساء في حياته، ليسأم ذلك كلّه، ليعكف على قراءة كتب التّصوّف.

ويتكرّر مع المخرجين السّينمائيين نفسُ النّمط والأسلوب في أفلمة روايات **نجيب محفوظ**، وهذا الأسلوب هو تقديم المخرج للفيلم وتقديم نفسه للمشاهدين أنّ كلّ ما يريده **نجيب محفوظ** لا علاقة له بالسّينما ولا علاقة للسّينما به، وأنّ السّينما المصريّة وكاتب السّيناريو والمخرج يختارون من الرّواية كلّها حيّزا واحدا يلائم قدراتهم ويلائم الجمهور، والدّليل أنّ **حسام**

الدين مصطفي مخرج "الشّحّات" قد اختار أن يجعل من **عمر الحمزاوي** بطل الفيلم، مجرّد رجلٍ لديه مشاكل حسيّة ونزوات ملأ فيلمه كلّه بها.[269]

أمّا **نجيب محفوظ** فقد عاد، أو إنّه راح يؤكّد أيضا في رواية "الشّحّاذ" هواجسه العقائديّة المبنيّة على سرّ الوجود، كما أنّ العنوان مُغرِقٌ في الرّمز، فهو لا يقصد إلى الشّحّاذ المتسوّل الذي عادةً ما يظهر بسرعة ويختفي بسرعة في بعض روايات **نجيب محفوظ**، ولكّنه هذه المرّة شحّاذٌ مختلف، فهو وإن اشترك مع رفاقه الآخرين من الشّحّاذين، في بُؤس النّفس وتمزّق الفكر وشدّة الحاجة إلى العون إلاّ أنّه يختلف عنهم اختلافا جوهريّا، فهو شحّاذٌ مثقّف، غنيّ، لا يحتاج إلى المال[270]، ولكّنه يحتاج إلى معرفة أسرار الكون ومعنى الحياة، ويحتاج إلى أن يكتشف ما وراء المظاهر السّاذجة لهذا الوجود.

ومفتاحُ هذه الرّواية كما كان يُفترض أن يكون مفتاحًا للفيلم أيضا، هو أنّ البطل قد تخلّى عن كلّ الأشياء الحقيقيّة في شخصيّته، وبحث عن النّجاح والثّروة وظلّ يسعى وراءهما حتى بلغ منهما قدرا كبيرا، ولكّن بذرة الشّقاء كانت كامنة في هذا النّجاح، لأنّه نجاحٌ يحقّق المثل الأعلى في المجتمع، لكّنه لا يحقّق المثل الأعلى للصّدق مع النّفس، ولقد كانت حقيقة **عمر الحمزاوي** أنّه شاعرٌ من ناحية وأنّه من ناحية أخرى صاحب عقيدة هي الاشتراكيّة، لكّنه ترك الشّعر وترك الاشتراكيّة، وشغله النّجاح بعض الوقت، غير أنّ النّجاح المادّي لا يمكن أن يشغل الإنسان إلى

1- ينظر:هاشم النحاس.محفوظ على الشاشة.هيئة الكتاب.القاهرة.1975.ص73

2- ينظر:رجاء النقاش.في حب نجيب محفوظ.م س.129

الأبد، وهذا ما حدث، لقد حقّق النّجاح كلّ أغراضه، وهاهو البطل يتساءل: أين الحقيقة؟ لقد كان باستطاعته أن يكون أكثر اطمئنانا وأكثر سعادة بالحياة لو بقي صادقا مع نفسه، لو بقي شاعرا واشتراكيّا.([271])

1.3.الرواية والسينما والأزمات في مصر:

وقد شكّلت ثورة 23 يوليو1952 قيدًا على السّينما وكلّ الفنون، برغم ما دعت إليه من حياةٍ فكريّةٍ أخرى، تختلف عن حياة المصريّين الفكريّة قبل الثّورة، فبَدَت معظم الإنتاجات الرّوائية والفنيّة في حالة تعايشٍ سلميّ نقطةُ تقاطعِه هي الخوف، فالثّورة والنّظام الجديد يخافان من التّجربة ومِن ثمّ الحقيقة، والفكرُ والأدب والفن يخافون من سطوة السّلطة الجديدة، فظهر من أجل ذلك في مصر إنتاجٌ همُّه الأكبر أن يدفع عنه السّوء بالمجاملة وبعض النّفاق، وكان **نجيب محفوظ** قد حدّد سبيله منذ أن ظهرت في المطابع ثلاثيّته الاجتماعية، فرأى أن يبذل جهده في كتابة الرّواية التي لا تُعلن أحداثها ولا شخصيّاتها ومواقفُهم عن فكره، فعَمَد إلى روايات فلسفيّة رمزيّة، توحي بما يريد أن يقول ولا تدلّ عليه.

وكان لهذا القيد الذي فرضته السّلطة أثرًا على صُناّع السّينما، من خلال اعتمادها شرعًا جديدًا يلائم النّظام الجديد، ففي الثّامن من الشّهر الثّامن من سنة 1952، وبعد ما يقرب الأربعين يوما من قيام الثّورة، أصدر **محمّد نجيب** رئيس الجمهورية بيانا للسّينمائيّين، كان عنوانه "الفّن الذي

1- ينظر: م س.ص130

نريده" جاء فيه: "إنّ السّينما وسيلة من وسائل التّثقيف والتّرفيه، وعلينا أن نُدرك ذلك، لأنّه إذا ما أُسِيئ استخدامها فإنّنا سنهوي بأنفسنا إلى الحضيض، ونندفع بالشّباب إلى الهاوية".[272]

كانت هذه الفقرة بمثابة إعلانٍ تُؤمِّم به السّلطة الحاكمة الفكر بشكل عام والسّينما بشكل خاص، وربّما كان من أسباب اختيار محورٍ معيّن داخل روايات **نجيب محفوظ**، فالمخرجون السّينمائيون على اختلاف قُدراتهم وما يَمِيلون إليه، نجدُهم قد عَمَدوا إلى أفلمة روايات **نجيب محفوظ** ولكّنّ هذه الأفلمة كانت في الغالب تصبُّ في صالح العمل الرّوائي وضدّ الفيلم وصانعيه، ولكّن الفترة الممتدّة منذ قيام الثّورة وحتّى وفاة الرّئيس **جمال عبد النّاصر** كانت من خلال كثيرٍ من المراجع سببا رئيسيّا في سطحيّة كثيرٍ من الأفلام التي انتقلت بالعمل الأدبي إلى الّسينما، فهناك كثيرٌ من النّقاط التي تُقدّم أسباب فشل أفلمة روايات **نجيب محفوظ** منها:[273]

- ✓ القدرات المحدودة لدى كُتّاب السّيناريو والمخرجين حين يكتفون من مُنطلق ثقافتهم نفسها بجانب سطحيٍّ من العمل الأدبي.
- ✓ الجوُّ الّسينمائي العام الذي كان يفرضه الميل الطّبيعي للجمهور المصريّ نتيجة الأميّة و الثّقافة المنحصرة في مجرّد الاستماع إلى الغناء ومشاهدة عروض الرّقص.
- ✓ قيودُ النّظام الجديد من مُنطلق عدم الخوض في الممنوعات التي حدّدتها السّلطة نفسها وعلى رأسها الآراء والفكر السّياسيّين.

1- درية شرف الدين.السياسة والسينما في مصر.م س.ص13

2- ينظر:ناصر جلال حسين.الأبعاد الاقتصادية لأزمة صناعة السينما المصرية.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.1995.ص113

ودليل ذلك أن بعض المحاولات السّينمائية وخاصّة بعد حرب أكتوبر 1973 لَقيَت ترحيبًا من النّظام الذي قاده **أنور السّادات** فعرَضت أفلام سينمائيّة مضمُونها سياسي، تجاوز العرض العادي إلى محاولة النّقد أيضا، ومن بين هذه الأفلام:"العصفور" سنة1974 إخراج **يوسف هاشمي**، "زائر اللّيل" سنة 1975 إخراج **ممدوح شكري** و"التّلاقي" سنة1977 إخراج **صبحي شفيق**.

في المقابل قدّم المخرج **علي بدر خان** فيلم "الكرنك" سنة 1975 عن رواية بنفس الاسم **لنجيب محفوظ**، فشاهد الجمهور فيلمًا يقدّم الرّؤية السّياسية الحقيقيّة لمرحلة ما قبل هزيمة1967، وحاول المخرج وكاتب السّيناريو بما أُوتيا من حريّة لم يألفاها من قبل أن يصنعا فيلمًا يقترب من المستوى الرّوائي، فظهر الفيلم أقلّ نزوعًا نحو السّطحية وظهرت فيه الشّخصيات التي تمثّل مجموعةً من الشّباب الجامعي الذي يبحث عن التّغيير بمفهومه الثّوري، فاكتشف الجمهور طريقةَ تعامل السّلطة الحاكمة مع هؤلاء الشّباب، من خلال الاعتقال والتّعذيب أثناء الاستجواب.([274])

ولكّنَّ النّظام المصري أصبح مِزاجيًّا إذْ أنّ خوفه من الفكر والسّينما هو ما دعاه إلى مصادرة السّينما بشكلٍ خاص، ومن ثمّ توجيهها بعد ذلك، ثمّ كانت هزيمة 1967 والتي حاول النّظام من بعدها أن يُحمِّل الكلّ ومنه صُناّع السّينما جزءً كبيرًا من تلك الهزيمة، فأصبح عبارة "النّكسة" التي لا تُمثِّل سوى خسارة معركة وليس الحرب، هي ما يُردّده الكلّ والسّينما من خلال أفلامها، لتكون وفاة **عبد النّاصر** منعرجًا آخر أتاح لخَلَفه الرّئيس **السّادات** أن يُقدّم نفسه كرجل يفهم أن عهد

1- ينظر:درية شرف الدين.م س.ص87

الكَبْت قد ولّى، وأنّه لا بأس أن يتّحدث الكلّ عن مرحلة **عبد النّاصر** لكّن وفق حدود معّينة لا تطالُ دوره فيها.

ليُتِمّ شرعيّته كاملةً بعد حرب أكتوبر1973 ويعلن نفسه بطلاً للحرب، وعادةُ الأبطال أنّهم يقولون ويفعلون كلّ شيء دونما خوفٍ من رقيب، حجّتهم في ذلك أنّهم حاربوا وانتصروا، ليشغل الرّئيس المصري شعبه ببعض القرارات بعد ذلك التي أتاحت لونًا من الحريّة، فقدّمت السّينما تلك الأفلام التي ذكرنا بعضها ومنها فيلم "الكرنك".

ولكّنّ قراراتٍ أخرى ستُصدر تُشعر المصريّين أنّ النّظام لم يخدمه ما قدّم من قرارات سابقة، ولأنّ جهاز الرّقابة كان أحد الأجهزة المِمثّلة للسّلطة، فقد دفعه عاملان أساسيّان إلى سرعة إصدار قرار سنة 1976، العاملان أحدهما طابعُه سينمائيّ و الآخر طابعه سياسي، هذا القرار خَصَّ القواعد الأساسيّة للرّقابة على المصنّفات الفنيّة، والصّادر عن وزير الإعلام و الثّقافة، والذي كان هدفُه الأساسي، محاصرةُ حريّة التّعبير والرّأي.

وباستثناء إباحة السّخرية بالباشوات و البكوات، ورجالات العهود السّابقة، لم يُتِح القرار لأيِّ ممنوعٍ سابقٍ أن يكون مشروعا، وذلك فيما عدا ممنوعٍ واحد هو إظهار المشاهد الخاصّة بتعاطي المخدّرات، مما مَهَّد الطّريق لموجة أفلام المخدّرات وجلسات تعاطيها، فأسهمت الأفلام التّجارية في عرض تفاصيله على الشّاشة استغلالا لذلك الموضوع.[275]

1- ينظر:م س.ص223

وراح السّينمائيّون إذا اختاروا عملاً روائيّا آخر **لنجيب محفوظ**، اختاروه من وجهة نظر ذلك القانون، فأصبح بعض أجزاء رواية "الحرافيش" **لنجيب محفوظ** والتي نُشرت سنة1977، تُقدَّم على الطّريقة القديمة التي قُدِّمت بها رواياته في السّينما قبل وفاة **عبد النّاصر**، نحو فيلم "التّوت والنّبوت" سنة 1981 من إخراج **نيازي مصطفى** المستوحى من رواية "الحرافيش".

و**نجيب محفوظ** من خلال أعماله الرّوائية أضاف إلى السّينما المصريّة أعمالاً، برغم ما قِيل عن مستواها إلاّ أنّها مختلفةٌ عن الأفلام السّينمائية الأخرى، ولعلّ وجه الاختلاف يَكمُن في طبيعة العلاقات بين الشّخصيات واختيار المكان الذي يُحيل المشاهد مباشرة على مكان حقيقيٍّ داخل العاصمة القاهرة.

الفصل الثالث

أفلمة رواية اللص والكلاب

أفلمة رواية اللّص والكلاب دراسة تطبيقية.

عندما نُشرت رواية "اللّص والكلاب"سنة 1961، كانت السّينما في مصر قد أفلمت رواية "بداية ونهاية" **لنجيب محفوظ** سنة 1960، وقد كان فيلم "بداية ونهاية" بعد ذلك هو الفيلم الذي اكتشف عالَم **نجيب محفوظ** الرّوائي فتداعى المخرجون عليه يحاولون كلٌّ حسب طريقته، نقل الرّوايات التي أعلن القرّاء والنّقاد نجاحها.

وكانت رواية "اللّص والكلاب" النّموذج الثّاني بعد" أولاد حارتنا"من التّقنية الرّوائيّة الجديدة التي ذكرنا أنّها تنتمي إلى المرحلة الفلسفيّة، وقد ظهر جليًّا أنّ مضمونها قد أغرى مخرجي السّينما، فهي لا تشبه "بداية ونهاية"، ولكّنها روايةٌ فيها لصوصٌ ورجال أمن ورصاصٌ وخيانةٌ ومبادئ، وكلُّهم حين اجتمعوا شكّلوا الحُجّة الكبيرة التي كانت سبب أفلمتها.

1.1.كمال الشّيخ :

مخرج مصري (1919م- 2004م) بدأ مسيرته السّينمائية بالعمل مساعدًا بقسم المونتاج في أستوديو مصر، وتعلّم بسرعة حتى أصبح في عام 1943م يصنع مونتاج الأفلام التّسجيلية الخاصّة بالبعثات الأجنبيّة في مصر خلال الحرب العالميّة الثّانية، وقام بوضع المونتاج لستّين فيلمًا سينمائيًّا، من بينها كلّ أفلام الممثّل والمخرج المصري **أنور وجدي**، واتّجه نحو الإخراج في بداية عام 1952 بأعمال

تسجيليّة، ثمّ بأوّل فيلم سينمائي" المنزل رقم 13" في السّنة نفسها، وقد قام بإخراج 34 فيلما طويلا كان آخرها "قاهر الزّمان" سنة1987.([276])

يقول عنه **محمّد عبيدو** أنّ أفلامه اعتمدت على الصّراع المباشر المشوّق، الذي يقوم على الإثارة الأقرب إلى الشّكل البوليسي، وظلّ أسلوبه هذا هو الأثير في كلّ أفلامه على الرغم من اختلاف موضوعها، وهو من القلائل الذين صنعوا لعالمهم السّينمائي أسلوبا لم يتغيّر، وحتّى في تعامله مع كُتّاب الرّواية مثل **نجيب محفوظ**، **وإحسان عبد القدّوس** و**فتحي غانم**، فقد أخذهم إلى عالمه، أو اختار من أعمالهم ما يتّفق ورؤيته، كما أن خِبرته في المونتاج قد أكسبته قدرة على ضبط الإيقاع، وتأكيد العلاقة الجدليّة بين الصّوت والصّورة، والحوار القصير والموسيقى المعبّرة، واستفادته من بلاغة الصّمت لزيادة جُرعات التّوتر والتّرقّب.([277])

ومن أهمّ أفلامه التي قدّمها بدايةً من سنة 1952:([278])

- ✓ المنزل رقم 13 سنـــــة 1952.
- ✓ حياة أو موت سنــة 1954.
- ✓ أرض السّلام سنــــة 1957.
- ✓ لن أعترف سنـــــة 1961.
- ✓ اللّص والكلاب سنة 1962.

1- ينظر:علي أبو شادي.وقائع السينما المصرية في مائة عام1896.1995. م س.ص123

2- ينظر:محمد عبيدو.المخرج كمال الشيخ.فنان التشويق والإثارة في السينما العربية.www.maktoob.forums/yahoo.com.18مارس2010.ص01

3- م ن.ص01

- اللّيلة الأخيرة سنـــــــة 1963.
- الخائنة سنــــــــــــة 1965.
- الرّجل الذي فقد ظلّه سنة 1968.
- بئر الحرمان سنـــــــة 1969.
- ميرامار سنـــــــــة 1969.
- غروب وشروق سنــــة 1970.
- شيئ في صدري سنــــة 1971.
- الهارب سنـــــــــة 1974.
- وثالثهم الشّيطان سنـــة 1978.
- الصّعود الى الهاوية سنـة 1978.
- الطّاووس سنـــــــة 1982.
- قاهر الزّمان سنـــــة 1987.

1.2.رواية اللّص والكلاب:

عندما صدرت رواية "اللّص والكلاب"سنة 1961، أثارت الكثير من ردود الفعل، هذه الرّدود كان سببُها الأكبر أنّ القارئ والنّاقد والنّاشر كلُّهم يعرفون أنّ لأدب **نجيب محفوظ** خصوصيّاته التي ما انفكّ يدافع عنها ويستقلّ بصفاتها وخطّها عن الأدباء المصريّين الآخرين، فقد وَجَد قارئ الرّواية نفسه أمام شكلٍ جديدٍ لم يتعوّدهُ من قبل في روايات **نجيب محفوظ**، فرضَ تساؤلاً يقول: إلى أيّ مدى يُجسِّم هذا الشّكل المعنى العام ويخدمه ويدعمه؟ وكان عليه أكثر من ذلك أن يتساءل عن مدى الأهميّة التي يمثّلها هذا الشّكل الجديد للكاتب، هل هو مجرّد ضرورة فنيّة عابرة تفرضها مادّة معيّنة، أم هو انتقالٌ نهائيٌّ إلى أسلوبٍ جديد؟.

تقول **لطيفة الزيّات** أنّ **نجيب محفوظ** استوحى قصّته من حادث"سفّاح الإسكندريّة" **محمود أمين سليمان**، الذي شغَل الأذهان يومًا وأقام الدّنيا وأقعدها، وجعلت منه الصّحافة بطلاً وصوّرته في صورة الإنسان الخارق القادر على كلّ شيء، ثمّ كانت نهايته بواسطة الكلاب البوليسيّة التي اقتفت أثره، حتّى فرَّ إلى الكهف في الجبل كما تفرُّ الضّواري أمام كلاب الصّيد.([279])

و**نجيب محفوظ** يُجيب عن تلك التّساؤلات بل ويُقدّم نفسَه كاتبًا فَقَدَ الاختيار في الاستمرار أو عدم الاستمرار في كتاباته التي تنتمي إلى المرحلة الاجتماعيّة الواقعيّة، فهو يرى أنّ التّقدّم في العمر يُكسب رؤية وخبرة، فيبدأ في انتقاء موضوعات معيّنة تتّفق ورؤيته([280])، وهذا يعني أنّ أسلوب

1- ينظر:لطيفة الزيات.الشكل الروائي من اللص والكلاب إلى ميرامار.مجلة الهلال.القاهرة.1970.ص53
1- ينظر:جمال الغيطاني.نجيب محفوظ يتذكر.م س.ص70

ومواضيع الكتابة التي تَلَتْ الثّلاثية ، تَعمّد **نجيب محفوظ** أن يسلكها، إذْ كان يرى أنّ الطّبيعة البشريّة تفرض التّغيّر في كلِّ شيء.

أمّا عن رواية "اللّص والكلاب" فيقول **نجيب محفوظ** :"..كثيرٌ من الحوادث قرأتها في الصّحف لم أتأثّر بها، حتى قرأتُ حادثة **محمود أمين سليمان** في الصّحف، من هنا وُلِدت اللّص والكلاب، لقد حدثت لي هوسة بهذا الرجل، أحسستُ أنّ هذا الرّجل يمثّل فرصةً تتجسّد عبرها الانفعالات والأفكار، التي كنتُ أفكّر فيها دون أن أعرف طُرُق التّعبير عنها، العلاقة بين الإنسان والسّلطة، ومجتمعه، طبعًا بعد أن كتبتُ عنه ،لم أكتب قصّة **محمود أمين سليمان،** أصبح الموجود هو **سعيد مهران**".([281])

إذًا "اللّص والكلاب" روايةٌ مستوحاة من واقعة حقيقيّة بطلها **محمود أمين سليمان** الذي شغل الرّأي العام المصري لعدّة أشهر في أوائل سنة1961، وقد لُوحظ اهتمام المصريّين بهذا المجرم، بل وتعاطف معه الكثيرون، حيث راح ينتقم من محاميه وزوجته السّابقة لأنّهما خاناه وانتهكا شرفه وحرماه من ماله وطفلته ولعلّه السبب الذي دعا إلى التّعاطف معه.([282])

2- م ن.ص70
3- ينظر: محمود الربيعي.م س.ص79.78

أمّا **نجيب محفوظ** فإنّه -كما قال سابقا - قد تأثّر بسفّاح الإسكندرية، ولكّنه لم يكتب قصّته، بل كتب عن **سعيد مهران** الذي يربطه بالشّخصية الحقيقيّة بعض الصّلات ولكّنها مهمّة، فكِلا الشّخصيّتين هدفهما الانتقام، وكِلاهما ضحيّة خيانةٍ ومؤامرةٍ من زوجتيهما، وأكبر من ذلك أنّهما لم يحقّقا هدفهُما بل إنّ النّهاية كانت واحدة .

وتدور أحداث رواية "اللّص و الكلاب" حول **سعيد مهران** الذي يخرج من السّجن بعد أن قضى فيه أربع سنوات، فيُفاجأ بتغيّر كلِّ شيء، حتى ابنتُه التي كبُرت وهو في السّجن تتنكّر له لأنّها لا تعرفه، فيلجأ إلى صديقه القديم الصّحفي **رؤوف علوان** الذي أَفَتى له قديما بأنّ أموال الأغنياء حِلٌّ له وللفقراء، ولكّن صديقه هذا أصبح رجلا مشهورا وغنيّا، وقد بَدَّلَ كلّ مبادئه وقناعته القديمة، فيُعرِضُ عنه ويُهِينه ثمّ يطرده بعد أن حاول سرقته، ثمّ يتوجّه إلى الشّيخ **علي جنيدي** في صومعته ملتمسًا منه العون لكّنه لا يجد حلاًّ، فيقرّر الانتقام من الخونة، فكانت أزمته منذ البداية، هيَ تنكُّر الابنة وخيانة الزّوجة وغدر الصّديق، **سناء، نبوية** و**عليش،** لتبدأ رحلة الانتقام بعد ذلك .

فيلتقي **نور** المرأة البغي التي أحبّته دائما، فيخطّطان معا لسرقة سيّارة ونقود أحد زبائنها فينجحان، ويُنفِّذ خطّته حين يطلق الرّصاص من مسدّس حصل عليه من صديق له، على **عليش** ليكتشف بعد ذلك أنّ مَن قتلَه ليس سوى ساكن جديد اشترى البيت من **عليش،** ويختبئُ في بيت **نور**، ويحاول بعد ذلك قتل **رؤوف علوان** ولكّن الحظّ يخذله أيضا، حيث يُصيب البوّاب، فتشتدّ مراقبة الشّرطة من حوله ومطاردتهم له، وتقترب النّهاية عندما تأتي صاحبة البيت الذي تستأجره **نور** وتطلب منها

مغادرته، فيقرّر الهروب واللّجوء إلى الجبل عند الشّيخ **علي جنيدي**، وعندما يستيقظ **سعيد** من نوم عميق، يجد أنّ المكان قد حاصرته الشّرطة، فيتحصّن بالمقبرة حيث كانت نهايته بعد مقاومة يائسة.

1.3.فيلم اللّص والكلاب:

1.3.1.البطاقة الفيلميّة:([283])

العنوان: اللّص و الكلاب.

الإنتاج: جمال اللّيثـــــي.

القصّة: نجيب محفـــوظ.

سيناريو: صبري عـــزّت.

الحوار: علي الزّرقـــاني.

الموسيقى: أندريه رايــدر.

مونتاج: سعيد الشّيـــخ.

تاريخ العرض: 12 نوفمبر 1962.

مدّة العرض: 124 دقيقة.

1-كمال الشيخ.فيلم اللص والكلاب.إنتاج جمال الليثي.مصر.1962.www.youtube.com

تمثيل: شكري سرحان: في دور سعيد مهران.

شادية: في دور نـــــــــــــــــــــــور.

كمال الشّناوي: في دور رؤوف علوان.

إخراج: كمال الشّيخ.

1.3.2.التّتابع الفيلمي:

- ✓ إضافة المشاهد الأولى قبل الخروج من السّجن .
- ✓ خروج **سعيد مهران** من السّجن إلى الحيّ الذي كان يقطنه.
- ✓ اجتماع **سعيد مهران** مع **عليش** الذي يُنكر حقّ **سعيد** في البيت وابنته قبل حكم القضاء.
- ✓ لقاء **سعيد مهران** بالشّيخ **علي جندي** .
- ✓ **سعيد مهران** يزور صديقه الصّحفي **رؤوف علوان**.
- ✓ انتهاء اللّقاء بتأكيد **رؤوف علوان لسعيد مهران** أنّها المرّة الأخيرة التي يراه فيها.
- ✓ يقرّر **سعيد مهران** الانتقام من أعدائه والبداية بصديقه القديم **رؤوف علوان**.
- ✓ محاولة **سعيد مهران** سرقة منزل **رؤوف** الذي يكتشف محاولته ويطرده خائبًا.
- ✓ بعد توجّه **سعيد مهران** إلى مقهى الأصدقاء يطلب من صديقٍ له مسدّسًا.
- ✓ بعد لقائه بالمومِس **نور** يتّفق معها ليستولي على سيّارة ومال أحد زبائنها.

- ✓ **سعيد مهران** يقتحم منزل **عليش** ويطلق عليه الرّصاص.
- ✓ هروبه من مسرح جريمة قتل، ضحيّتها رجلٌ بريء يُدعى **شعبان حسن**.
- ✓ هروب **سعيد مهران** إلى الجبل ومطاردة الشّرطة له.
- ✓ إقامة **سعيد مهران** في بيت **نور**.
- ✓ **سعيد مهران** يطلق الرّصاص على **رؤوف علوان** أمام بيته.
- ✓ الجرائد تعلن فشل **سعيد مهران** في قتل **رؤوف علوان** ومقتل البوّاب.
- ✓ أثناء غياب **نور** تهدّد صاحبة البيت بإخلائه ويدعو ذلك **سعيد مهران** إلى الهرب نحو الجبل عند الشّيخ **جنيدي**.
- ✓ إصرار **سعيد** على العودة إلى بيت **نور** الذي شغَله سكّان جُدد واستعادة بِدلة الضّابط التي نسيها هناك.
- ✓ عودة **سعيد مهران** إلى الجبل واستغراقه في نومٍ عميق.
- ✓ تطويق الشّرطة للجبل ومحاصرة **سعيد مهران** بالمقبرة حيث كانت نهايته بعد مقاومة يائسة .

1.3.3.شخصيّات الرّواية والفيلم :

- **سعيد مهران** : شابٌّ ثلاثينيّ من أبرز صفاته :
  - لصٌّ يمارس السّرقة ضدّ من يعتبرهم من الطُّغاة والوصوليّين والانتهازيّين.

- بسيط وفقير، ابن بوّاب عمارة، مؤمنٌ بالقيم الاشتراكيّة التي تَشبَّع بها على يد صديقه الصّحفي **رؤوف علوان**، والتي جعلته يَستحلُّ سرقة الأغنياء.
- متمرّدٌ وحانقٌ على المجتمع، خاصّة بعد خروجه من السّجن واكتشافه خيانة زوجته وتلميذه.
- يعيش أزمةً روحية، بِفعل التّناقض بين القيم التي يحملها، والواقع المزري الذي يعيشه .
- ينطوي على نِزعةٍ إنسانية عميقة، تُستَشفُّ من حواراته مع **نور** .

■ **رؤوف علوان** : الصّحفي الذي كان صديقًا **لسعيد مهران:**

- واضع نظريّة "السّرقة الحلال" التي تَشبَّع بها **سعيد مهران** ومارسها.
- مُثقّف انتهازي، تقلّب بين الإيمان بالقيم الاشتراكيّة والرّغبة في حياة اللّصوص الأثرياء.
- أصبح صحفيًّا ناجحا وتنكّر لمبادئه.
- هو أوّل الكلاب بالنّسبة **لسعيد مهران،** إذْ وظَّف الجريدة التي يعمل بها ضدّه.

■ **نور**: فتاةٌ مُومِس:

- تهيم حبًّا **بسعيد مهران.**
- تَعرّف عليها **سعيد مهران** في مقهى صديقه **طرزان** .
- آوَتهُ بعد خروجه من السّجن.
- هي من يُنفق على **سعيد مهران** أثناء مكوثه عندها
- وصفها **سعيد** بأنّها ذات قلب رقيق مفعم بالحرارة وقوّة الإصرار.
- تطلبُ إلى **سعيد مهران** أن يستسلم ويُسلِّم نفسه خوفًا على حياته ولكّنها تفشل .

- **نبوية:** زوجة **سعيد مهران** الخائنة:
  - فتاةٌ يتيمة، عمِلت لدى عجوزٍ تركيّة ارستقراطيّة.
  - تَعرّف عليها **سعيد مهران** عندما كان يعمل ببيت الطَّلَبة.
  - تزوّجها في ظروف صعبة وكافح من أجلها.
  - أنجبَ منها ابنته **سناء** .
  - طلبت منه الطّلاق أثناء وجوده في السّجن وتزوّجت من **عليش.**
- **عليش سدرة** : تلميذُ"صَبِيُّ " **سعيد مهران.**
  - مُعدَمٌ فقير .
  - كان **سعيد مهران** يثق به ثقةً عمياء.
  - تزوّج **بنبوية** بعد دخول **سعيد** إلى السّجن واستولى على كلِّ ما يملكه.
- **الشّيخ علي جنيدي:** صديق والد **سعيد مهران.**
  - شيخٌ من المتصوّفة معتكفٌ في بيتٍ بالجبل.
  - يلجأ إليه **سعيد مهران** بعد خروجه من السّجن وبعد مغادرته منزل **نور**.
  - من خلاله تَتَبدَّى الأزمة الرّوحية لدى **سعيد مهران.**
- **طرزان:** صديق **سعيد مهران:**
  - صاحب المقهى التي تُعقَد فيها صفقات الدّعارة وجلسات المجون.

- يَتدبَّر **لسعيد مهران** الوسيلة التي يَعرف من خلالها تحرّكات رجال الشّرطة و أعداؤه.

1.3.4.عنوان الرّواية والفيلم:

العنوانُ مباشرٌ ودالٌّ على ما احتوته الرّواية من أحداث، ومُفردَتَاهُ تشيران إلى مجازٍ طالَ الشّخصيّات التي احتواها النّصّان الرّوائي والسّينمائي، وقد وضع **نجيب محفوظ** مُفردة **اللِّص** في مواجهة مُفردة **الكلاب** في إشارةٍ منه إلى المواجهة التّصادمية التي حدثت داخل القصّة، فاللّص هو **سعيد مهران** البطل المأزوم، الذي سرق لأوّل مرّة من أجل أمّه المريضة، في الوقت الذي تَنكَّر له الجميع.

وصَوَّر له صديقه ومعلّمه **رؤوف علوان** شرعيّة هذه السّرقة، والكلابُ هم الخونة الذين تداخلت حياتُهم مع حياة **سعيد مهران** بما فيهم **رؤوف علوان**، فبَدَت سِماتُ كلمة **اللِّص** واضحة تنطبق على **سعيد مهران** وحده، لأنّها مفردٌ وليست جمعًا، وهو ما ينفي ولو إيحاءً صفة اللّصوصيّة عن أعدائه، وأوّلهم تلميذُه **عليش**، في حين أنّ كلمة **الكلاب** جاءت جمع تَكسِيرٍ قَصَد من خلالها **نجيب محفوظ** كلّ مَن لا يتّفق معهم اللّص في الفكر والعمل بما فيهم الشّرطة التي تلاحقه، فأصبحت "اللّص والكلاب" مجازاً للصوصٍ أصبحوا كلاباً يَتقَصَّون مكان اللِّص، فاجتمعت فيهم صفتا اللّصوصيّة والعداوة، واللّصُّ الذي يمارس معنى الكلمة حقًّا وإن أضاف إليها معنىً آخر هو الإجرام بشكلٍ عام.([284])

1- ينظر:هاشم النحاس.محفوظ على الشاشة.م س.ص114

1.3.5.السّرد في اللّص والكلاب:

ويختلف مفهوم السّرد الرّوائي عن السّرد في السّينما، ففي الرّواية وانطلاقًا من هذه الجُمل في بداية الرّواية: "مرّة أخرى يتنفّس نسمة الحريّة، ولكّن في الجوّ غبارٌ خانقٌ وحرٌّ لا يُطاق، وفي انتظاره وجد بِدلته الزّرقاء وحذاءه المطّاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحدا.."(285)، والمقصود هو **سعيد مهران**، إذْ نستطيع تحديد المتكلّم وهو السّارد الذي يَنقل لنا أخبار **سعيد** وحركاته ومشاعره، ويتأكّد ذلك في مواقع متعدّدة من الرّواية:" ومضى إلى حجرةِ الجلوس فاستلقى على كنبة، وحيدٌ بكلّ معنى الكلمة حتى كُتُبه منسيّة عند الشّيخ **علي الجنيدي**.."(286)، "..رجع إلى البيت ثمّ غادره ضابطًا برتبة صاغ والسّاعة تدور في الوحدة اتّجه إلى شارع العبّاسية .."(287)

وهذا الصّوت المجهول الذي يعرف كلّ شيء هو المهيمن في الرّواية، وتُسمَّى زاوية النّظر هذه بالمنظور السّردي أو الرّؤية من خلف، وهي تقنيّة تقليديّة تُعرَف في السّرد الرّوائي خاصّة، لكّن **نجيب محفوظ** استعملها مع شيء من الحريّة التي يُتيحها لشخصيّاته، حيث لا يسمح للسّارد بالهيمنة المطلقة، بل إنّه يجعل شخصيّاته تتكلّم ليتوارى صوتُ السّارد العارف،كما يظهر في هذا المثال: "..**نبوية وعليش** كيف انقلب الاسمان اسمًا واحدًا أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب، وقديما

2- نجيب محفوظ.اللص والكلاب.م س.ص07

1- م س.ص110

2- م ن.ص163

ظننتما أنّ باب السّجن لن يُفتح ولعلّكما تترقّبان في حذر ولن أقع في الفخ ولكّني سأنقضّ في اليوم المناسب كالقدر .."([288])

هنا يتماهى صوتُ السّارد العارف بكلّ شيء بصوتِ **سعيد مهران** الذي يُصبح ساردًا، يمارس التّبئير من الخارج أو من الدّاخل([289])، وهذا يتحقّق كثيرًا في الرّواية كلّما أطلقَ **سعيد مهران** العنان للبَوح وتداعي الأفكار أو في شكل مونولوغ واضح،كما تَتِمّ هيمنة السّارد العارف من خلال تواريه أمام أصوات الشّخصيّات المتحاورة حوارًا خارجيًّا، إذْ يكتفي بالتّنسيق بينها، نحو: " فقال **رؤوف** بصراحة شمسِ يوليو:

- نعم فأنا مُرهقٌ بالعمل !

فوقف وهو يقول:

-أشكر لك الضّيافة والعَشاء ونُبل الأخلاق.."([290])

ولأنّ السّرد لا يتحقّق إلاّ في إطار العمل اللّفظي فإنّ رواية "اللّص والكلاب" وبطبيعتها اللّفظية شكّلت كلّها سردًا لكلّ ما بداخل العمل الرّوائي من خلال اللّغة المكتوبة، وعلى النّقيض من ذلك فإنّ فيلم "اللّص والكلاب" اقتصر وِفق الطّبيعة السّينمائية أيضا على ما جاء في الحوار المنطوق أو بعض الإشارات اللّغوية داخل الفيلم التي تُحِيل على معنى دلالي داخل العمل السّينمائي.

3- م ن.ص17

4- ينظر:حسن بحراوي.بنية الشكل الروائي.المركز الثقافي العربي.البيضاء و بيروت.ط1.1990.ص336

1- نجيب محفوظ.اللص والكلاب.م س.ص48

1.3.6.اللّص والكلاب بين الرّواية و الفيلم :

يختلف العرض السّينمائي المبني على الصّورة المتحرّكة عن الرّاوية التي يُشكِّلها مُفردات لغويّة، ولعلّه وجه الاختلاف الأكبر بين الرّواية والفيلم الّسينمائي، وبالتّالي بين رواية " اللّص والكلاب" والفيلم الذي حمل الاسم نفسه.

وقد حافظ العمل السّينمائي على عنوان الرّواية "اللّص والكلاب" الذي وجد أنّه يُلائم السّينما أيضا، فالعنوان -كما سبق- بسيط، فيه إيحاءٌ وتلميحٌ وإسقاط، يحمل المعنى المباشر الذي يقضي بأنّ هناك لصٌّ وهناك كلابٌ تطارده، وهو المعنى الواضح الذي استلهمه **نجيب محفوظ** مباشرةً من الحادثة الحقيقيّة التي دَوَّنت أنّ سفّاح الإسكندرية **محمود أمين سليمان** قد فَرَّ إلى كهفٍ في جبل، وكانت نهايته حين تَمكَّنت منه الكلاب البوليسية، وهو ما يدلّ مباشرةً على اختيار العنوان من هذه النّهاية.([291])

وقد عَمَد **نجيب محفوظ** إلى الدّلالتين الظّاهرة والخفيّة، فهو يقصد إلى رجال الشّرطة وكلابهم ومطاردتهم للّص، ويقصد أكثر من ذلك إلى اللّص والكلاب البشريّة من حوله، ولعلّها كانت كلاب مسعورة، كانت السبب فيما بلغه من الإجرام .

2- ينظر:محمود الربيعي.قراءة الرواية في عالم نجيب محفوظ.م س.ص77.76

وقد كانت بداية الرّواية مختلفةً عن بداية الفيلم السّينمائي، فقد بدأ **نجيب محفوظ** روايته من لحظة خروج **سعيد مهران** من السّجن: " مرّة أخرى يتنفّس نسمة الحريّة، ولكّن في الجوِّ غبارٌ خانقٌ وحرٌّ لا يُطاق.."[292] أمّا المخرج **كمال الشّيخ** فقد آثر أن تكون البداية منطقيّةً، تُقدِّم السّبب ثمّ النّتيجة، فقد بدأ الفيلم بحادثة السّرقة التي تمَّ التّخطيط لها، فزوجتُه **نبويّة** تعمل خادمةً في بيت أسرة غنيّة فكانت تَعلَم مسلَك الدّخول ومكان خزانة المال، والأسرة ليست في البيت في تلك اللّيلة، وعندما يدخل **سعيد مهران** البيت، يتّصل **عليش** بالشّرطة ويخبرُهم بما يحدث، فيتمّ القبض على **سعيد مهران** متلبِّسًا وُيحاكم ويُسجن، هذا المشهد سبق الفيلم كلّه، فهو يسبق جينيريك البداية .


عليش يبلغ الشرطة


القبض على سعيد مهران

في مقابل ذلك كانت مشاهدُ بداية الفيلم مُتضمَّنةً داخل الرّواية وليس في بدايتها وبالضّبط في الصّفحتين 49 و50، وقد اختار **نجيب محفوظ** أن يكون سببُ دخول **سعيد مهران** إلى السّجن حديثًا داخليا في شكل مونولوغ: "..من وراء الظَّهر تبادلت الأعين نظراتٍ مريبة قلقة مضطربة كتيّار الشّهوة التي يحملها،كالقطّة الزّاحفة على بطنها في هيئة الموت نحو عصفورة سادرة، وغلبت الانتهازيّة ثُمالة الحياء والتّردُد فقال **عليش سدرة** في ركنِ عطفة أو ربّما في بيتي: سأدلّ البوليس عليه لنتخلّص منه..، فسكتت أمّ البنت، سكت اللّسان الذي قال لي بكلّ سخاء أحبّك يا سيّد الرّجال، هكذا وجدتُ نفسي محصورا في عطفة الصّيرفي ولم يكن

1- نجيب محفوظ.اللص والكلاب.م س.ص07

السّجن نفسُه يستطيع أن يحاصرني، وانهالت عليّ اللّكمات والصّفعات.."[293]، ولقد كان لسبب ترتيب الفيلم ترتيبًا مختلفًا عن الرّواية وجهات نظرٍ سينمائيّة أَمْلَتها طبيعة العمل السّينمائي، فقد استخدم المخرج إشارات واضحة وموحية في ذات الوقت، تفسّر بعض ما لا يستطيع المشاهد أن يدركه في المشاهد الأولى من الفيلم .

وقد استغرقت المشاهد في الفيلم التي تَقدّمت المشهد الذي يبدأ به **نجيب محفوظ** روايته 29دقيقة وهي مدّة طويلة تساوي على وجه التّقريب رُبع مدّة عرض الفيلم، الذي استغرق من الزّمن ساعتان وأربع دقائق وعشر ثواني.



لقطة لافتة مكتوب عليها عطفة الأيام

وما يدلّ على محاولة اجتهاد المخرج في سبيل الإيحاء للمُشاهد بما سوف يحدث، هو اللّقطة الأولى من الفيلم التي استغرقت ثانيتان فقط، وصوّرت زاويةَ بيتٍ من خلال جدارٍ فيه مصباح، وفي الجدار لافتةٌ مكتوب فيها "عطفةُ الأيّام"، وتبدو لقطةً رمزيّة لها دلالتها الدّرامية الكبيرة، فالعَطفة في اللّهجة المصرية من المنعطف والانعطاف، وربّما المنعرج في الشّارع أو في البيت..ولكّنّ الجملة كانت واضحةً، زادها وضوحًا وإيحاءً كلمة "الأيّام" التي ظهر جليًّا أنّها أكّدت ما سوف يحدث لبطل الفيلم بعد ذلك، وأنّ هذا المشهد الذي احتوى الشّخصيات الثّلاث : **سعيد مهران**، **عليش**، **نبوية**، هو المشهد الذي يدلّ على أمرين، الأوّل هو استعراض مكانة **سعيد مهران** في حيِّه ثمّ في بيته ومع صديقه **عليش**، حيث ظهر أنّ **عليش** لم يكن سوى صديقٍ تابعٍ خاضع،

1- م س.ص50.49

ولكنّه برغم ذلك ومن خلال بعض اللّقطات ظهر متآمرا مع الزّوجة، ليُتوّج هذا التآمر بلقطة وشايته **بسعيد مهران** لرجال الشّرطة.

وقد كانت نهايةُ المشاهد الأولى التي قَدَّر المخرج أن يبدأ بها الفيلم، هي القبض على **سعيد مهران** متلبِّسًا وهو يهمّ بالخروج من البيت الذي سَطَا عليه، وهو يحمل مسروقاته، ليُقدّم الفيلم بعد ذلك جنيريك البداية الذي احتوى العناوين مُرفقةً بمشهد إلقاء القبض على **سعيد** ونقله في سيّارة الشّرطة، ومن ثمّ الانتقال داخل الجنيريك إلى مشهد الحكم على **سعيد مهران** بخمس سنوات سجنًا.



لقطة من مشهد القبض على سعيد مهران مرفقة بجنيريك البداية

يتلو ذلك دخولُه إلى السّجن، يلتقي خلاله شركاءَه في الزّنزانة، لينتقل بعدها في الدّقيقة الثّامنة إلى **عليش** و**نبوية،** حيث يبدو مشهدُهما عَرَضًا لنتيجة المؤامرة التي انتهت بسجن **سعيد مهران** وبطلب الطّلاق الذي رفعته زوجتُه والوعد بالزّواج من **عليش** ومن ثمّ الاستحواذ على كلّ ما يملك **سعيد مهران** .

وإن احتفظت كلُّ هذه المشاهد بمضمون ما جاء في العمل الرّوائي إلاّ أنّ آليّة عرضِها بَدَت مختلفةً من خلال العناصر الآتية :

1.3.6.1.الاسترجاع flash-back: وهو مصطلحٌ سينمائي إلاّ أنّه قد ظهر قبل اختراع السّينما، في كثير من الأعمال الرّوائية التي تَسترجِع في لحظةٍ ما من تتابع أحداثها حدثًا من الماضي، وقد

استعمله **نجيب محفوظ** في "اللّص والكلاب" داخل السّياق السّردي المستقيم، وجعله في توازٍ تامٍّ مع المونولوغ الذي يُحدِّث فيه **سعيد مهران** نفسه، فالرّواية تبدأ لحظة خروج **سعيد مهران** من السّجن، ولكّنَّ كثيرًا من الأحداث تبدو نتيجةً لسببٍ لا يعرفه القارئ، فكان هذا الاسترجاع من خلال المونولوغ هو الوسيلة التي شرح بها **نجيب محفوظ** ما أَشكَلَ لدى القارئ، ومثالُ ذلك، الاسترجاع الذي قَدَّم به الكاتبُ لقاءَ **سعيد مهران** مع **نبوية** وزواجهما: "..والبقّال يقع دكّانُه أمام بيتِ الطّلبة وتجيء نبوية حاملةً السّلطانية لتشتري ما تشاء في ثياب مُهندَمة، بل تُعدُّ زينةً وسط أمثالها من الخادمات لذلك عُرفت بخادمة السِّت التّركية نسبةً إلى تركيّةٍ عجوزٍ كانت تُقيم بمفردها في بيتٍ مُحاطٍ بحديقة كبيرة في آخر الطّريق وكانت غنيّة ومتكبّرة وتفرض على كلّ مَن يَمُتُّ إليها بسبب أن يكون جميلاً وأنيقا ونظيفا فتبدو نبوية دائما مُمشّطة الشّعر منسابة الضفيرة حتى العجُز.."([294])، وبعد أن يلتقيا يطلبُ إليها الزّواج:"..فقلتُ لها لنتزوّج على سنّة الله ورسوله، وأنتما تقفان على مشارف الجامعة التي لم تَدخُلها ظُلمًا ودخلَها كثيرٌ من الأغبياء ولم يكن في الطّريق ضوءٌ ولا في السّماء هلال غليظ استقرّ فوق الأفق وابتهجت ونظرت إلى الأرض حتى لمع جبينها الضّيق تحت شعاع الهلال.."([295])

يقابل هذا الاسترجاع في الرّواية، استرجاعٌ في الفيلم ولكّنّ المخرج رأى أن يبدأه من السّجن، وفي حوارٍ بين **سعيد مهران** وصديقٍ له


اللقطة التي يليها الاسترجاع

لقطة بداية الاسترجاع

فيه، وليس من خلال مونولوغ داخلي كما جاء في الرّواية، وقد بدأ الاسترجاع في الدّقيقة العشرين من زمن الفيلم، وبدأه باللّقاء مع **نبوية** ثمّ بصديقه القديم **رؤوف علوان**، وقد بدَت طريقة المخرج في استعمال الاسترجاع من داخل السّجن تبسيطا وتوضيحا لما سوف يحدث بعد الخروج منه، في حين عَمَد **نجيب محفوظ** إلى نوعٍ من التّعقيد جعل به **سعيد مهران** هو الرّاوي، الذي يُحدِّث القارئ عن نفسه وما يجول فيها حينًا، وفي حين أخرى يعود إلى الكاتب دورُ الرّاوي فيُحدِّث القارئ من خلاله عن **سعيد مهران** وعن الشّخصيات الأخرى، ومثال ذلك:"..كأنّه صاحبُ الفرح ولعبَ دورَ الصّديق الأمين ولكّن لم يكن صديقا على الإطلاق وأَعجَبُ شيءٍ أنيِّ خُدِعتُ به وأنا الذّكي الذي يخافه الجنّ الأحمر..".ثمّ يعود **نجيب محفوظ** ليقول :"..واختلس النّوم **سعيد مهران** وحلُم بعض الوقت ولم يُدرك أنّه كان يحلم إلاّ عند يقظته.."

1.3.6.2.اللّغة: وهي في العمل الرّوائي الوعاء الذي يحمل كلّ شيء داخله، وإن كانت تختلف بين لغةِ الوصف -بما في ذلك لغةُ الرّاوي- والحوار بين الشّخصيات، فلغةُ الرّاوي قويّة تحمل كثيرًا من المفردات الفصيحة التي تدلّ على الاختيار المتعمّد لها من مثل:"..وعَجِب تحت أنفاس الفجر الرّطيبة كيف إنّه لم ينتبه إلى هويّة الحجرة التي ضُبِط فيها وأنّه لم يكن يرى منها إلاّ بابَها المزخرف وأرضها الشّمعية، واستسلم لرحمة الفجر النّديّة مُتعزيًّا إلى حين عن كلِّ شيء حتى ضياع الورقتين، ثمّ رفع رأسه إلى السّماء فهَالَهُ لمعان النّجوم المتألّق في هذه السّاعة من الفجر .."(296)، وإن قدّم بعض الجُمل في بعض الفقرات من الرّواية بِلُغة تشبه لغة العامّة من أهل مصر نحو: "..وعند أذان الفجر سمع الباب

1- م س.ص59

وهو يُفتح، وبدَت مبسوطة شوية.."([297])، وإن غلَب على الرّواية اللّغة العربية الفصيحة فإنّ ذلك مَردُّه إلى النّوع الأدبي الذي تنتمي إليه الرّواية العربية بشكلٍ عام، فقد حاول البعض أن يُعلن عن قدرة اللّهجة الدّارجة على حَمْلِ القدْر الذي تستطيعه اللّغة الفصيحة من أفكار ومضامين إلاّ أنّ **نجيب محفوظ** قد تمكّن من التّدرّج اللّغوي الذي بدأه منذ روايته التّاريخية الأولى، ولما عَلِم أنّ اللّغة الفصيحة ليست بقوّة مفرداتها واختيار الغريب منها فقط، عَمَد مع رواياته الاجتماعية إلى تبسيط هذه اللّغة وملاءمة مفرداتها لروح العصر الذي تحمل مضمونه، مع الاحتفاظ بفصاحتها وإن شغَلَ بعضَ جُملها بعضُ الكلمات التي يتكلّمها العامّة لدلالةٍ فيها أو لقربِ ما تعنيه من لفظها كما هي.

ولما كانت رواية "اللّص والكلاب" من روايات المرحلة الفلسفيّةِ وفق التّقسيم الذي ذكرناه سابقا، فإنّ كثيرا من الأفكار كان لابدّ لها من مصطلحات ترادفها، وهذه المصطلحات ليست اللّغة كلّها وإنّما هي كلماتٌ تُعبّر عن مفهومٍ وثقافةٍ ومستوى ومذهبِ الشّخصيّات داخل الرّواية، نحو: "..الطّالب الثّائر، الثّورة في شكل طالب، وصوتك القويّ يترامى إلى عند قدمي أبي في حوش العمارة، قوّة توقظ النّفس عن طريق الأذن"([298]) ونحو: "..وكان الزّمان ممَّن يسمعون لك، الشّعب، السّرقة، النّار المقدّسة، الثّورة، الجوع، العدالة، ويوم اعتقلت ارتفعت في نظري إلى السّماء، وارتفعت أكثر يوم حميتني عند أوّل سرقة، ويوم رَدَّ حديثُك عن السّرقة إليّ كرامتي، ويوم قلت لي في حزن: سرقات فرديّة لا قيمة لها، لابدّ من تنظيم!"([299])،كلّ هذه اللّغة في الرّواية يُقابلها في الفيلم السّينمائي

2- م ن.ص145
1- م س.ص143
2- م ن.ص144

ترتيبٌ وِفق تقسيمٍ مختلف، فاللّغة في الفيلم السّينمائي هي أحد عناصر الصّوت في السّينما، وهي بذلك تضعُ حدًّا للتَّقسيم الألسني الذي يُقدِّم كلّ وسيلةٍ يُعبِّر بها الإنسان عن نفسه أو يتواصل من خلالها مع غيره على أنّها لغة كقولنا: لغةُ الإشارة ولغةُ الخطاب، فهي في الفيلم السّينمائي الكلام المنطوق الذي يُسمَع، وهي ثلاثة أنواع بشكلٍ عام في السّينما وهي:

الحوار: ويكون بين شخصين أو أكثر.

المونولوغ: وهو حديث الشّخص مع نفسه أو إلى جماد أو حيوان ..

التّعليق: وغالبا ما يكون في الأفلام الوثائقيّة ويكون عادةً لتوضيح ما لم تستطع الصّورة توضيحه.

وقد ظهر الحوار والمونولوغ بشكلٍ دلاليّ ومباشر في الفيلم وِفق الشّرح الآتي:

1.3.6.3.الحوار: أوّل ما يُلفت الانتباه إليه في الفيلم هو تقديمُه بلهجة مصريّة دارجة، احتفظت في الغالب بمضمون الحوار في العمل الرّوائي نحو: " فمضى نحوه مسرعًا وتحسّسه مفتّشًا عمّا يُريب في صدره وفي جيوبه، فعل ذلك بمهارة وخفّة وهو يقول:

- اسكت يا ابن الثّعلب، ماذا تريد ؟

- جئت للتّفاهم على مستقبل ابنتي..

- أنت تعرف التّفاهم!

- نعم، من أجل ابنتي..

- عندك المحكمة..

- سألجأ إليها عند اليأس!"[300]

يقابل هذا الحوار في الفيلم، مشهدٌ خارجيّ نهارًا **لسعيد مهران** وهو يدخل حارته ويلتقي ببعض من يعرفُهم فيها ثم يلتقي الشّاويش:

- أهلا بالشّاويش حسب الله..

- إيه اللّي جابك يا سعيد؟

- جاي أتفاهم ..

- إنت تعرف تتفاهم..

- أعرف.. ما دام عشان خاطر بنتي..

- عندك المحكمة..

- أنا أقول بردو ما فيش أحسن من المعروف .."[301]

1- م س.ص13

1- كمال الشيخ.اللص والكلاب.م س.

2- نجيب محفوظ.اللص والكلاب.م س.ص131.130

وإن كان تحويل هذا الحوار من اللّغة الفصيحة إلى الدّارجة المصرية قد حافظ في معظمه على مضمون الحوار الأصلي، إلاّ أنّ كثيرًا من الحوارات داخل الفيلم كان لابدّ من اختلاقها وتقديمها مختلفةً عمّا جاء في الرّواية، فقد عَبّر **سعيد مهران** عن بعض ماضيه بمونولوغ، قَدّم من خلاله ما يُشبه الملخّص لما حدث، ولكّن الفيلم حَوَّر ذلك الملخّص وجعل شخصيّاته تتحدّث فيما بينها نحو: "..غير أنّك في غضون شهر المرض سرقت لأوّل مرّة، سرقتَ طالبًا ريفيًّا من نُزلاء عمارة الطَّلبة، واتّهمك الطّالب دون تحقيق، وانهال عليك ضربًا حتى جاء **رؤوف علوان** فخلّصك من قبضته، وسوَّى المسألة بلا مضاعفات، كنتَ إنسانًا حقّا يا **رؤوف** وفضلاً عن ذلك كنتَ أستاذي أيضا، وحين خَلَا إليك قال لك بهدوء: لا تخف الحق أنّي أعتبرُ هذه السّرقة عملاً مشروعًا!..ولكّنه استدرك محذِّرًا: ولكّنك ستجُد البوليس لك بالمرصاد.. وقال لك أيضا ساخرًا: ولن يتسامح القاضي معك مهما تكن بواعثك مقنعة فهو أيضا يدافع عن نفسه، ثمّ تساءل بالسخرية نفسها: أليس عدلًا أنّ ما يُؤخذ بالسّرقة فبالسّرقة يجب أن يُسترد؟ ثمّ هتف غاضبًا: إنّي أتعلّم بعيدًا عن أهلي وأكابد كلّ يومٍ عذابًا وجوعًا وحرمانًا.."[302]

هذا المونولوغ الّداخلي أصبح مشهدًا داخليًّا في الفيلم بين مجموعة الطَّلبة و**سعيد مهران** و**رؤوف علوان**:

- أنا حعرف أطلعها من جثته..

- بس خذه بالسّياسة الأول..

يدخل **سعيد مهران** قائلا:

- أفندم..

- تعال هنا يا **سعيد** ..طلّع السّاعة أحسن لك..

- ساعة ..ساعة إيه..

- طلّع السّاعة اللّي سرقتها..أحسن والله حخزعلك عنيك وأدخّلك السّجن..

- إيه هو..ذا أنا ما خذتش ساعة ..أنا مش حرامي كمان..

- إنت حرامي وستّين حرامي.. ما حدّش بيخش القوضة (الغرفة) في غيابنا غيرك ..وإنت معاك المفتاح الثّاني..



- احش عشان أنفّضها ..

- تقوم تنفّضها من السّاعات يا عُصبجي ..

- إيه هو ذا..

يدخل طالب آخر يحمل ساعة :

لقطة متوسطة لأحد الطلبة يحاول ضرب سعيد مهران

- السّاعة أهي..كانت في قوضته ورا صفيحة الغاز ..



رؤوف علوان في الوسط يحاول فهم ما يجري

- يا حرامي يا نذل يا عديم الأصل..(يضربه)

- إيه ما تضربش ..الله..

يدخل **رؤوف علوان**:



سعيد مهران يدخل غرفة رؤوف علوان

- إيه.. حصل إيه ..

- تفضّل يا سي **رؤوف**..تفضّل..أذي اللّي إنت واخذو تحت ضمانتك.. أهي السّرقة بقت عيني عينك..أنا لازم أبلّغ البوليس..

- تسمح لي أدّخل أنا في الموضوع ..

- أنا لا يمكن أسيبو يفلت..

ويرافق **سعيد رؤوف** الى غرفته وبعد حديث وِدّي يقول **رؤوف**:

- ذول مخّهم ضيّق ما يعرفوش الدّنيا على حقيقتها.

-كان نفسي ابيّضلك وشّك..

-تفتكر إنيّ انا زعلان منّك بالوقتي..أبدا..إنت عملت كذا ليه..

-محتاج فلوس..يا **رؤوف** افندي ..

-يعني ليك عذرك.. أنا بَعتبر اللّي انت عملته بالوقتي عمل مشروع.. يحصل كل يوم..لأن فيه ناس عندها فلوس متلتلة..وناس عايشة على اللظى..أنا زيّك محروم يا **سعيد**.."[303]

سرعة اقتناع سعيد مهران بأفكار رؤوف علوان

وهذا الحوار وإن كان القصدُ منه هو التّأكيد على الاحتفاظ بمضمون ما جاء في العمل الرّوائي، إلاّ أنّ صفةً أخرى ميّزت الفيلم والرّواية، وجمعت بين أسلوب الحوار فيهما، على اعتبار أنّ الإجتهاد في الحوار داخل الفيلم خَصَّ الانتقال من اللّغة الفصيحة إلى اللّغة الدّارجة، ولكّنه لم يتعدَّ ذلك، واحتفظ بما قَدَّمه **نجيب محفوظ**، حيث عَمَدَ الكاتب إلى اختيار المستوى الفكري المختلف داخل اللّغة، في حين بَدَت اللّغة في كثيرٍ من الأحيان متشابهة، ظهر ظِلُّ **نجيب محفوظ** فيها واضحًا، فاللّغة التي تتكلّمها **نور** تملك نفس المستوى الذي يتكلّمه **سعيد مهران**، ولكّنّ جوهر ما تقصدُ إليه لغتُها مختلف، نحو: "..فجلست على الكنبة الأخرى بعد أن أزاحت عنها أقمشة مُفصّلة وكوما من القُصاصات وقالت:

1-كمال الشيخ.م س.

- الحق أنّه لم يكن عندي أدنى أمل في أنّك ستجيء..

- حتّى بعد وعدي الصّريح ..

- أمس استجوبوني في القسم حتى أزهقوا روحي، أين السّيارة..؟

- قضت الحكمة بأن أتركها رغم حاجتي إليها، سيجدونها ويردّونها إلى صاحبها كما ينبغي لحكومةٍ تتحيّز لبعض اللّصوص دون البعض .."(304)

1.3.6.4.المونولوغ: وقد ظهر جليًّا واضحًا في العمل الرّوائي، إذْ بدَت كثيرٌ من الأحداث مَرويّة بضمير المتكلّم، **فسعيد مهران** هو الذي يتكلّم، ولعلّ أهمّ مونولوغ في الرّواية هو الذي يُخبِرنا فيه **نجيب محفوظ** من خلال **سعيد مهران** كيف غدَرت به زوجتُه وتَابِعُه عليش، وسيبدو من خلال كلّ مونولوغ أنّ الشّعور بالغدر والشّعور معه بالغضب وحبّ الانتقام، هو الذي يُضفي كثيرًا من العاطفة على مُعظم الأحاديث الدّاخلية **لسعيد مهران**، وقد جعل **نجيب محفوظ** من تلك الأحاديث الدّاخلية للبطل تعبيرًا عن مدى ما يشعر به وماذا سيفعل ؟ وقد كان مشهدُ **سعيد مهران** وهو يتصوّر نفسه أمام قُضاة المحكمة ويدافع عن نفسه، هو المشهد الأكثر مطابقةً لمفهوم المونولوغ: "..ومضى إلى الشّيش فنظر من خلاله إلى القرافة وقد رقدت القبور تحت ضوء القمر وقال: يا حضرات المستشارين اسمعوا لي جيّدًا فقد قرّرتُ الدّفاع عن نفسي بنفسي.. ورجع إلى وسط الحجرة، ثمّ نزع عنه جلبابًا..وحملق في الظّلام قائلا : لستُ كغيري ممّن وقفوا قبلي في هذا القفص، إذْ يجب أن يكون للثّقافة عندكم اعتبارٌ خاص، والواقع أنّه لا فرق بيني وبينكم

1- نجيب محفوظ.اللص والكلاب.م س.ص103.102

إلاّ أنّي داخل القفص وأنتم خارجه، وهو فرقٌ عَرَضي لا أهميّة له البتّة، أمّا المضحك حقًّا فهو أنّ أستاذي الخطير ليس إلاّ وغدًا خائنًا ويحقّ لكم العجب، ولكّن يحدث أنّ السّلك الموصل بالكهرباء قذرًا ملطّخًا بإفرازات الذّباب.. إنّ من يقتلني إنّما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثِل والعزاء والدّمع الذي يفضح صاحبه، والقول بأنّي مجنون ينبغي أن يشمل كافّة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظّاهرة الجنونيّة وأحكموا بما شئتم.."[305]



لقطة متوسطة لسعيد مهران وهو يضع يديه على شباك النافذة كقضبان السجن

وقد مَكَّن **نجيب محفوظ** بطلَهُ من المرافعة المتخيَّلة، فغدا القارئُ بين خياله الطّبيعي نحو أيّ عملٍ روائيٍّ حين يتخيّل كلّ ما بداخل الرّواية ويُحرّكه ويُجسِّمه في ذهن وخيال البطل الذي راح يلعب دور الضّحية أمام محكمةٍ وهميّة، وقد تحقّق معنى المونولوغ في الرّواية إذْ لم يَعمَد **نجيب محفوظ** إلى وصف أيٍّ مِمَّن تخيّلهم **سعيد مهران**، ونقصدُ بهم المستشارون الذين ذكرهم، في حين جَسَّم المخرج مُرافعة **سعيد مهران** وصوَّرته الكاميرا يجلس إلى طاولةٍ عليها قارورة خمر فارغة، ثمّ يقف ويتّجه نحو نافذةٍ يفتحها ويقف أمام شبَّاكها الخارجي، ثمّ في لقطةٍ متوسّطةٍ خارج البيت يبدو الشّبَّاك وقد أسنَدَ **سعيد مهران** ذراعه عليه من الدّاخل، لنسمع أصواتًا بشريّة صَاحَبَها دَقُّ مطرقةِ القاضي، ثمّ **سعيد مهران** في لقطةٍ كبيرةٍ خلف الشّبّاك الذي وضع عليه ذراعه في هيئة تُشبه وضع اليدين على قفص الاتّهام،



لقطة للمستشارين ولسعيد مهران



لقطة كبيرة لسعيد مهران في وضع يشبه وضع السجين خلف القضبان

ثمّ لقطةٌ بعيدةٌ لثلاث شخصيّات هم المستشارون مع عدم اقتراب الكاميرا من وجوههم، يتكلّم أحدُهم قائلا: **سعيد مهران** أنت مُتّهم بالقتل مع سبق الإصرار.. عاوز تقول حاجة.. ويجيب **سعيد مهران** في لقطةٍ كبيرة خلف القضبان ولكّن دون أن يحرّك شفتيه في صوتٍ مُسجّل: يا حضرات المستشارين أنا اللّي حدافع عن نفسي..([306]) وقد ظهر المشهد بديكور اصطناعي مسرحيّ، حيث تتحرّك الكاميرا إلى الخلف مع تحرّك محورها، مُصوِّرةً لقطةً من الخلف **لسعيد مهران** وهو يقبض على القضبان وأمامه المستشارون الثّلاث.

هذا المشهد الذي قدّمه **نجيب محفوظ** في شكل مونولوغ، قدّمه المخرج **كمال الشّيخ** بأسلوبه، حيث كسر مفهوم المونولوغ وحوّله إلى حوارٍ بين **سعيد مهران** وهيئة المحكمة، إذْ إنّ من شروط المونولوغ أن يكون فيه الحديثُ بين الممثّل ونفسِه أو مع جماد أو حيوان، ولكّنّ **كمال الشّيخ** أضاف مِن عنده جملةً غير موجودة في النّص الأصلي وهي ما قاله القاضي: " **سعيد مهران** أنت مُتَّهم بالقتل مع سبق الإصرار.. عاوز تقول حاجة.. "، وكأنّ المخرج لم يطمئن إلى فهم أو عدم فهم الجمهور لحديث **سعيد مهران** مباشرةً ودفاعُه عن نفسه أو أنّ الأمر يخصّ محاكمة، رغم أنّ الدّال على المرافعة التي ظهرت في الرّواية وفي الفيلم هو جملة "حضرات المستشارين " وأكثر من ذلك تجسيد هؤلاء المستشارين في الفيلم .

وقد قَدّم **نجيب محفوظ** وقَدّم **كمال الشّيخ** ما يناسب أسلوب كلٍّ منهما، خاصّةً وأنّ مضمون مفهوم اللّغة ككلّ يختلف بين الرّواية والسّينما، فقد حاول كثيرٌ من السّينمائيين استعمال جملة "اللّغة السّينمائية " التي كانت عنوان كتاب **لمارسيل مارتين** في كتاباتهم النّقدية السّينمائية، أن يجعلوا من

1- كمال الشيخ.م س.

كلِّ التّعابير التي يقدّمها الفيلم السّينمائي لغة، فالأبيض والأسود والألوان الأخرى وحركة الكاميرا، وزوايا التّصوير، وكلّ ما يحتويه الإطار السّينمائي والمونتاج، كلُّهم لغةٌ سينمائية تَقصِد إلى توصيل فكرة أو معنى إلى المشاهد، بل إنّ **صلاح أبو سيف** كان أكثر دقّة فأعلن أنّه علينا فهم السّينما كلغةٍ ذات أبجدية واضحة ومحدّدة، شأنُها في ذلك شأن جميع اللّغات الحيّة كاللّغة العربيّة وما تتضمّنه من قواعد للنّحو والصّرف، وكلّما أتقنّا قواعد اللّغة كلّما استطعنا التّعبير عن مُرادنا بأبسط وأدقّ الألفاظ، بحيث يفهم حديثَنا كلُّ من يستمع إليه([307])، ونتيجة لذلك يرى أنّ اللّغة السّينمائية تتألّف أبجديّتها من ثمانية حروف وهي: الممثّل، الدّيكور، الإكسسوار، الإضاءة، الحوار، الموسيقى، المؤثّرات الصّوتية وأصوات الأجواء.([308])

1.3.6.5.الشّخصيات: وهي شخصيات يُجسِّمها القارئ في خياله، بعدما صنع أبعادها المؤلّف داخل العمل الرّوائي، أمّا في السّينما فإنّ هذه الشّخصيات التي نقرأها في الرّواية ستتحوّل إلى ممثّلين يختارهم المخرج وِفق معادلة ملاءمتهم للدّور من خلال الوصف الرّوائي.

والتقييم الإجمالي للشّخصية هو العنصر الأهم في دراسة الشّخصيات، فالعناصر الأخرى ما هي إلاّ تصنيف للمعلومات الواردة في الرّواية، أمّا التّقييم فهو الحكم على الشّخصية من خلال المعطيات المتوفّرة، فهناك أعمال الشّخصية التي قامت بها خلال الرواية، ومن جهةٍ أخرى هناك عوامل أخرى مختلفة، قد يكون بعضها مسؤولا عن هذه الأعمال الجليلة أو الدّنيئة، وسيكون لأبعاد الشّخصية

1- ينظر:علي أبو شادي.الفيلم السينمائي.م س.ص67
2- ينظر:م ن.ص68.67

الثّلاث: الجسمي، النّفسي والاجتماعي، الدّور الكبير في تحديد تكوين الفرد تكوينا صالحا أو طالحا، وجزءٌ منها وراثيّ فطري وجزءٌ تتعهّده الأسرة والمجتمع، وهذه الأبعاد هي التي تحدّد غاية الشّخصية ودوافعها ووسائلها، فالنّشأة الطّيبة والتّكوين السّليم والطِّباع الحميدة لا يمكن أن ينتجوا شخصيّة لها غاياتٌ أو دوافع فاسدة إلّا إذا أحاطتها ظروفٌ قاهرة غلبتها على أمرها.

من هذه الزّاوية يختار المؤلّف شخصيّاته، ويقوم ببنائها وربطها بالرّواية ربطا عضويًّا، عكس القارئ النّاقد الذي يُحاول بعد قراءته العمل الرّوائي تفكيك هذا البناء إلى عناصره الأوّليّة حتى يستطيع دراستها .

وأهمّ شخصيّات فيلم و رواية "اللّص والكلاب" هي شخصيّة **سعيد مهران** التي اختار لها **نجيب محفوظ** هذا الاسم الذي يُناقض واقع صاحبه، هذا الواقع الذي قَدَّر المؤلِّف أن يجعل بطله لصًّا يُغِير على منازل الأثرياء وفق مفهوم أيديولوجي فلسفي أقنعهُ به صديقُه القديم **رؤوف علوان**، ولكّنّ هذه القناعة تبدو من خلال الرّواية طبيعيَّة فقد سرق **سعيد مهران** قبل أن يقتنع بفكر صديقه، معنى ذلك أنّ القابليّة للسّرقة كانت موجودة، كما أنّ مفهوم اللّص والسّرقة من الأثرياء تبدو مفهومًا كلاسيكيًّا مُستهلكًا، ففي تاريخنا العربي كان هناك الشّعراء الصّعاليك الذين يساعدون بسرقتهم الفقراء، ولدى الغرب كان **روبن هود** اللّص الذي يَمتهِن السّرقة في سبيل مساعدة الفقراء هو أيضا، على أنّ **نجيب محفوظ** لم يذكر في روايته أنّ **سعيد مهران** كان يساعد أحدًا عدا زوجته وتابعه اللّذان كانا بالإضافة إليه هم العصابة.

وقد يكون لدى **نجيب محفوظ** قيدٌ فرضتهُ الشّخصية التي تأثّر بقصّتها وهي شخصيّة السّفّاح **محمود أمين سليمان** وجعلت **سعيد مهران** بطلا له شبيه في الواقع، فاللِّصّان يشتركان في عناصر كثيرة أهمّها خيانة الزّوجة والصّديق، وسوء الحظّ وهو يحاول الانتقام والنّهاية المأساويّة، من أجل ذلك فإنّ الأزمة الحقيقيّة والمتخيَّلة لدى الشّخصيتين تبدو أزمةً نفسيّة مَردُّها إلى الخيانة.

ثمّ إن **سعيد مهران** ظهر خلال الرّواية والفيلم كمن تحيط به الأعداء من كلّ جانب، فقد حَقَن **نجيب محفوظ** معظم الشّخصيات التي تُحيط بالبطل بالكراهيّة المبرّرة حينًا والغامضة حينًا آخر.

ففي بداية الرّواية وبعد خروج **سعيد مهران** من السّجن ومحاولة استعادته ابنته، تظهر شخصيّة المخبِر **حسب الله** التي يبدو أنّها تقف إلى جانب غريمه **عليش** بلا تحفّظ وبلا تبرير من قِبل المؤلِّف.



لقطة للشاويش حسب الله إلى جانب عليش

إذْ ظهر واضحا أنّ الكلّ مع **عليش،** مع أنّ أمر خيانته يعرفه كلّ سكّان الحارة، بل إنّ هذه الخيانة أصبحت عملاً رجوليًّا يدلّ على الصّداقة المتينة، فصوَّر لنا **نجيب محفوظ** من خلال **عليش** نفسه، أنّ زواجه من طليقة **سعيد مهران لم** يكن سوى ردًا للجميل من باب رعايته لابنته.

كما أنّ **نجيب محفوظ** قد ركَّب شخصيّة **سعيد مهران** تركيبًا حاول من خلاله تقديم وجهة نظره هو ككاتب، **فسعيد مهران** شابٌّ فقير، سرق أوّل مرّة من أجل أمّه المريضة، ثمّ يلتقي **رؤوف**

علوان الذي يبدو أنّ تأثيره في شخصيّته كان أكبر من أيّ تأثيرٍ آخر، فقد استسلم **سعيد مهران** لأفكار **رؤوف علوان** استسلامًا يبدو قريبا من السّذاجة، يدعو إلى التّساؤل: هل اقتناع **سعيد مهران** بأفكار صديقه **رؤوف** كان لأنّ ما سمعه منه يوافق طبيعته المستعدّة للسّرقة؟ أم إنّ ذلك الاقتناع جاء ردًّا لجميلِ وقوفِ **رؤوف علوان** إلى جانب **سعيد مهران** عندما اكتشف الطّلبة سرقته للسّاعة ؟ فقد جاء في المشهد في الفيلم : " أنا مش حلومك يا **سعيد** لو عملت أكثر من كذا..لأن الحياة اللي حنا عايشنها..ما فيهاش مساواة، ما فيهاش عدل..ناس عايشة في نعيم وناس عايشة على الهامش ..

- ياسلام لو كان الواحد اتولد غني

- تفتكر ذا الحل...ابدًا..ذي انانية..ماكنتش حتحس بالعذاب اللي يتمرغ فيه الفقير...

- عندك حق..كأن الحكاية مالهاش حل...

- الحل في اللي انت عملته بالوقت الان ..مش عاوزين يعترفو بحقنا ..ناخذه منهم..

- انا ماشي يا رؤوف افندي ..انت شلت من على عيني".([309])

هذا المشهد -كما جاء سابقا - قدّمه **نجيب محفوظ** في شكل استرجاع، أمّا المخرج **كمال الشيخ** فقد جعل من شخصيّات ذلك الاسترجاع تتحاور وتبدو من خلال الصّورة السّينمائية أقرب إلى فهم المشاهد،


لقطة متوسطة توضح استماع سعيد مهران في رضوخ وخضوع

فقد صوّر المخرج في هذا المشهد **سعيد مهران** مع **رؤوف علوان** في لقطات أغلبها متوسطة، واللّقطة المتوسّطة في السّينما لها معنيان، بسيكولوجي وفيزيولوجي، فمن جهةٍ قدّم ملامح وجه الشّخصيّتين اللّذين ظهر من خلالها الرّضوخ والإعجاب والعزم على التّنفيذ، خالطهم شعورٌ بالامتنان من قبل **سعيد مهران**، يُضاف إليهم تصوير ملابسه وطريقة وقوفه، في المقابل كان وجه **رؤوف علوان** أقلّ وضوحًا من خلال زاوية تصوير جانبية، إذْ ظهر أنّ كلّ ما يقوله مع حركة اليدين وطريقة الكلام يُنبئون جميعًا أنّ الرّجل يحاول أن يستغلّ **سعيد مهران** في انتقامه من المجتمع الذي بدا من خلال حواره أنّه حانق عليه .

هذا المشهد هو الذي شكّل شخصيّة **سعيد مهران** في العملين الرّوائي والفيلمي، فقد وجد **سعيد مهران** مبرّرا، ووجد مرجعيّة وصديقًا تمثّلوا كلّهم في شخصيّة **رؤوف علوان**، إذْ بدا واضحًا أنّ السّرقة لدى **سعيد مهران** قد وجدت طريقًا عَبّدته فكرةُ أنّه تلميذٌ مُثقّف لأستاذٍ مُثقّف، ويبدو أنّ هذا الطّريق كان أقوى وأيسر الطّرق، فقد حاول **نجيب محفوظ** أن يَخلِط في شخصيّة البطل تناقضات عديدة، تَمثّلت في السّرقة الأيديولوجيّة التي يقودُها **رؤوف علوان**، والوازع الدّيني الذي تَمثّل في الشّيخ **علي جنيدي**، الذي يقترب من اسم شخصيّة دينيّة متصوّفة في التّاريخ الإسلامي، إذْ اختار **نجيب محفوظ** التّصوّف عنواناً كبيراً ليختزل كل الاتّجاهات الدّينية الإسلامية بالنّسبة إليه فهو يقول: " أعتبر التّصوف واحةً جميلة أستريح فيها من



لقطة كبيرة تبين النظرة الماكرة التي توحي باطمئنان رؤوف علوان إلى نجاح استعماله لسعيد مهران بعد مغادرته الغرفة

الحرّ والحياة، ولكنّني لا أؤمن به أبدًا، فالمتصوّفون عندي حكماء لكّنهم ينسحبون من الحياة نادمون عليها، وأنا لا يمكنني رفض الحياة ولا الانسحاب منها بل أدعو إلى الانغماس فيها، فمن العجيب أن نُمَنح الحياة وأن نوجد فيها وتكون فلسفتنا هي رفضها"([310])، **فنجيب محفوظ** لا يؤمن بفلسفتها ولكّنه يؤمن أن المتصوّفة حُكماء، وحكمتُهم هي ما دعا **سعيد مهران** إلى طلب العون المعنوي من الشّيخ **جنيدي،** وقد اختار في نصّه الرّوائي هذين الاتّجاهين المتناقضين، **فسعيد مهران** تقودُه نزعتان تُحاولان شدّه إليهما، والنّزعة الإجرامية المقنّنة التي زيَّنها له صديقُه، بدت أقوى من النِّزعة الدّينية التي شَكَّلت ما يُشبه الضّمير الضّعيف الذي لم يستطع بالرغم من محاولاته ردع **سعيد مهران،** رغم أنّها شَكّلت الملجأ الأخير للبطل، نحو: "..ورأى الشّيخ على ضوء المصباح متربّعا في ركن المصلّى غارقا في نجوى هامسة فذهب إلى جدار الحجرة حيث ترك كتُبه وجلس في إعياء، واستمرّ الشّيخ في نجواه فقال **سعيد** : مساء الخير يا مولاي ..

فرفع الشّيخ يده إلى رأسه ردًّا على تحيّته دون أن يقطع نجواه، فقال **سعيد**:

- مولاي أنا جائع

- أليس معك نقود؟



لقطة سعيد مهران وهو يطلب الحماية من الشيخ

1- ينظر:هناء البهناوي.محفوظ حصل على اليقين.مجلة الدوحة.العدد112.قطر.أبريل 1990.ص32

- بلى..

- اذهب واشتري شيئا تأكله..

جعل الشّيخ يتأمّله مليًّا، ثمّ سأله:

- متى يا ترى تستقّر؟

- ليس على سطح هذه الأرض .."[1]

المشهد نفسه في الفيلم حاول فيه المخرج تغيير بعض التّفاصيل واختزالها، فاكتفى بدخول **سعيد مهران** وهو يجري ثمّ يجلس أمام الشّيخ وهو يلهث من التّعب وبدل جملة "أنا جائع" في الرّواية جاءت جملة: "يا مولاي أنا بلجأ لك احميني..".

وقد يُلفت الانتباه في هذه الرّواية أنّ **نجيب محفوظ** قد بقي لصيقًا بالبطل، لا يرى إلاّ ما ترى عيناه ولا يعرف إلاّ ما يعرفه **سعيد مهران،** وهذه الرّواية تُضعِف البصر الرّوائي، فلا نعرف شيئًا عن **رؤوف علوان** بعد أن يغادر اللّص مسكنه، ولا ندري أين هربت **نبويّة** و**عليش،** وكأنّ **نجيب محفوظ** تَعمَّد أن يقول للقارئ أنّ موضوع الرّواية ليس **رؤوف علوان** أو **نبويّة** ولا **نور** ولكّنه **سعيد مهران،** وفي مقابل هذا الاقتصار على **سعيد مهران،** رأينا كيف استطاع الكاتبُ أن يكشف عقلَ البطل، فلا يكفي أن نرى بعينيه، بل نفكّر بعقله أيضا، وأفكار البطلِ وحواسه هم وسيلتُنا في

1- نجيب محفوظ.اللص والكلاب.م س.ص200

الوصول إلى الزّمان والمكان البعيدين اللّذين احتفظ بحيّزهما المخرج في الفيلم، فقَدَّم زمنًا سرديًّا يُلائم مفهوم المونتاج الخطّي الذي يُشكِّل بدايةً ووسطاً ونهاية، فكان الفيلم متصاعدا ينطلق من حاضر الخروج من السّجن إلى مستقبل النّهاية، في حين كان المكان هو السّجن الذي جاء بعد أن فقد البيت مُتمثّلا في الأسرة وفقدان المال والكُتب التي ظلّت تلازمُه في أغلب مراحل الفيلم والرّواية، وعلى الرّغم من الأماكن الكثيرة التي شغَلها **سعيد مهران** في العمل الرّوائي وفي العمل السّينمائي، إلاّ أنّ **نجيب محفوظ** أفرَد أربعة أماكن كانت هي الأهمّ للبطل في حَركَتَيه الجسديّة والذّهنيّة، تمثّلت هذه الأماكن في بيت **نور** الذي أصبح المأوى الجديد الذي يُدبِّر فيه أمره و يُقلع منه ويعود إليه، والمقهى الذي كان المكان الذي يلتقي فيه بصديقه **طرزان** الذي استطاع أن يُيَسِّر له الحصول على السّلاح وأن يكون العين التي تراقب أعداءه، وبيتُ الشّيخ **علي جنيدي** الذي كان الملاذ الرّوحي **لسعيد مهران** بعد خروجه من السّجن وكان آخر ما لاَذَ به قبل نهايته، والمقبرة التي ظل **نجيب محفوظ** يذكرها على لسان البطل حتى كانت نهاية **سعيد مهران** فيها.

وقد استخدم **نجيب محفوظ** شخصية **نور** ليصنع منها داخل عمله الرّوائي السّند للشخصيّة البطلة، وقد حاول **نجيب محفوظ** -بدايةً من الاسم **نور**- أن يجعل منها رمزًا ظاهريًّا للبطل نفسه، فظهر **لسعيد مهران** أنّ من كان يدّعي العِفَّة والوفاء انقلب إلى خائنٍ متآمر، في حين أنّ **نور** التي يُجمِع المجتمع كلّه أنّها امرأةٌ فاسقةٌ منحلّة، هي مَن اختفى وسط مفاسدها الأمان والحب والشّفقة والوفاء، وتَشكّل لديه أنّ المظاهر خادعة وأنّ الإنسان كتلةٌ من الزّيف، في مقابل ذلك أراد **نجيب**

محفوظ أن تكون **نور** رمزًا لمعنًى مُستتِرٍ هو بلدُه مصر نفسها، إذْ عَكَف في كثيرٍ من رواياته على اختيار شخصيّة أنثى ليختفي وراءها برموزه ودلالاته، ولعلّ أشهر تلك الشّخصيات كانت **زنّوبة** في روايته الثّلاثية التي مثَّلت الانحراف الأخلاقي، وشخصية **حميدة** في زقاق المدق.

وقد تحرّرت صور الشخصيات داخل الفيلم السينمائي من مفهوم الدّلالة السّيميولوجية إلى حدّ كبير، وإن تخلّلها بعض العلامات التي تدلّ في إيحاء أو مباشرة على المعنى المقصود من مثل: الكتب، المقبرة، الشّيخ **جنيدي،** ومشهد تناوله للتفاحة في مشهد سرقة البيت والتي شكّلت دالاً لمدلولٍ هو محاكاة تفاحة **آدم** التي أخرجته من الجنّة.


لقطة تناول سعيد مهارن للتفاحة

ويتناول التحليل السّيميولوجي للفيلم السينمائي، دراسة عميقة في أبعاده وتركيباته الداخلية، صوتا وصورة وحركة، ذلك أن بنية الفيلم هي بنية معقّدة من الرموز والإشارات، والتي تقسم إلى قسمين:

مفردات لغوية: كالصّوت البشري، ولغة الموسيقى والغناء، والضوضاء.

مفردات بصرية: كفنون التعبير والإشارة، الأشكال والألوان، تقنيات التصوير.

وقد بيّن **راندال هاريسون** Randall Harrison أن الرموز غير اللفظية هي اتصال على مدى واسع، وهي في مجملها أربعة: **رموز الأداء**: تضم حركات الجسد، حركة العين، كما يوجد ما يعرف **بشبه اللغة**: نوعية الصوت، الضحك، السعال.**الرموز الاصطناعية**: الملابس، الأثاث، مستحضرات

التجميل، المعمار. **الرموز الإعلامية**: والمتعلقة باستخدام الوسيلة والاختيار المناسب لها، كزوايا التصوير، أو سلّم اللقطات. **الرموز الظرفية**: أي مكان وزمان وقوع الأحداث. وتضم المعالجة السّيميولوجية للفيلم أيضا، تأويل جميع الرموز اللفظية "اللسانية" وغير اللفظية "اللالسانية" من خلال:

- **الحوار اللفظي** الذي يحدّد طابع الشخصية ونوع الحدث.

- **توصيف اللّقطة** التي تمثل تصويرا مرئيا للفكرة العامة المتناولة في الفيلم.

وبعد تحليل كل مستوى، تتم دراسة حركة السرد المقترن بالصورة، كثنائية محورية في حياة الفيلم، من دون نسيان أحد أهم متطلبات التعبير الفيلمي وهو الأيديولوجيا.([312])

ويمكن القول أن الشخصيات باعتبارها مكوّنا من مكوّنات النص السّردي، لا تمتلك وجودا مستقلا يسمح بمقاربتها بعيدا عن مشكلة الدلالية ذاتها، فالتفكير في الشخصيات هو تفكير في سيرورة إنتاج الدلالة أي التفكير في المسار التوليدي الذي يسمح للمعنى بالتحول إلى شكل قابل للإدراك، وبناءً عليه فإن ما اصطلح على تسميته " النموذج العاملي"([313]) لا يشكل داخل السّرد تنظيما استبداليا لسلسلة من الأدوار تقوم بأدائها كائنات ما فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى مرحلة محدّدة داخل مسارٍ يقود من المجرّد إلى المحسوس أي من الإدراك المجرد للقيم إلى إدراكها بشكل محسوس، بل يمكن القول أن عالم المعنى لا يُدرك إلا من خلال تجسّده داخل أدوار على شكل

[1]-voir: R Barthes .Introduction a l analyse structurale des recits . in communication op.cit.p82

1 - voir :Ibid.p135

صفات تحدّد وجود القيمة، أو على شكل فعل يُعدّ وجها آخر للقيمة مجسّدة داخل حركة، أي مدرجة ضمن الممارسة الإنسانية الفعلية البعد المعرفي في مقابل البعد الفيزيولوجي.

وقد ظهرت الشخصيات في الفيلم متحرّرة من قيد الدلالة المحسوبة، فالفيلم كلّه باللونين الأبيض والأسود وهو ما يفسّر عدم لجوء المخرج إلى استعمال الدّلالة التي يرمز إليها هذان اللّونان، فقد ظهر الفيلم الملون في مصر قبل ذلك بسنوات ولو كان للألوان دلالة مُلحَّة في فيلم "اللّص والكلاب" لسعى إلى استخدامها المخرج **كمال الشيخ** الذي اكتفى بدلالة الأحداث وحدها داخل فيلمه، فبدت معظم العلامات السيميولوجية في الفيلم ومن خلال الشخصيات مجرد استنتاجات لا دليل على استخدام المخرج لها قصدا.

والعملان الروائي والسّينمائي يمتثلان بشكل عام لقانون الفن الذي ينتميان إليه، هذا القانون الذي يفرض قيودا كما يُتيح فرصا للتعبير الحر، فرواية اللص والكلاب لا تستطيع أن تبلغ درجةً تتجاوز بها مرحلة الواقع الذي يشكّله المرجع الحقيقي المتمثّل في قصة المجرم الحقيقي، والذي فرض برغم محاولة **نجيب محفوظ** صناعة استقلالية قرار خاصة به، فوجد أن قدرته على التّحرك -من خلال اختلاق حركة البطل ونهايته- تبدو محدودة إلى حدٍّ بعيد من خلال العدد المحدود من الأماكن التي استطاع أن يجعل البطل يتحرك داخلها، إضافة إلى العائق الفكري الذي قيّد الرواية بشكل عام وحيَّز قدرتها على ولوج عالم جديد من الأفكار، فالبطل وغريمه يتصارعان وفق مفهوم كلاسيكي هو الغنى والفقر الذي يغلفه مفهوما الخير والشر، فظهر الكاتب متخبّطا يوحي إلى القارئ أن تخبّطه فكريّ من خلال طبيعة البطل ذاتها، ولكن الحقيقة هي أن اللّص لا يمكن تبرير عمله مهما كان هذا المبرّر، كما لا يمكن تبرير

جشع الأغنياء أيضا، فلم يستطع الكاتب أن يقول صراحة أنه لا وجود لصراع فلسفي داخل الرواية لأن ردّ فعل البطل داخل العمل بكامله مبنيٌّ على خيانة زوجة لِلِص أثناء تأدية عمله كلص.

وفي العمل السينمائي أصبح اللّص هو الضحية التي لا يعلم أحدٌ سبب ظهوره كضحية، فالبطل كما في الرواية لص، وغريمُه لصّ وزوجته الخائنة زوجة لص، وصديقه صحفي ناجح لا يملك وفق قوانين الصحافة إلاّ أن يحارب الإجرام مهما كان نوعه، فبدَت الرواية والفيلم جميعا مجموعة أفكار لا يستطيع القارئ والمشاهد الحكم على مضمونهما لأن **نجيب محفوظ** لم يستطع أن يعلن فيهما من خلال عناصر الرواية مَن المذنب ومَن الضحية وإن حاول أن يكتفي بوجود مَنفذ يستطيع من خلاله اتخاذ القرار متمثّلا في شخصية **نور** التي ادعى أنها ضحية مجتمع محاولا تبرير انحرافها.

1.3.7.تقنية صناعة فيلم اللّص والكلاب:

وقد كانت تقنية عرض الفيلم بسيطة مقارنة بتقنيات صناعة السينما المستخدمة في تلك الفترة، وسنختار ثلاث عناصر شكّلت الفارق الكبير بين الوصف الروائي والصورة السينمائية:

1.3.7.1.الموسيقى: والمتعارف عليه أن موسيقى الفيلم السينمائي تُؤلَّف للفيلم مباشرة أو إنها تُنتقى من مكتبات الموسيقى، وقد اختارها **كمال الشيخ** من تأليف **أندريه رايدر**، ممّا أعطى للفيلم طابعا غربيًّا لا يشبه الأفلام المصرية التي تكون فيها الموسيقى هي الصّانع الكبير لشخصية الفيلم، فكانت موسيقى المشاهد الأولى موازية للموسيقى التي تليها في



جينيرك بداية الفيلم، حيث اللّقطة الأولى المكتوبة بخلفية سوداء مصاحبة لموسيقى بآلات نفخية غربية تُؤذِن بأحداث الفيلم المأساوية، ثم ينخفض إيقاع الموسيقى بشكل مباشر دون تدرُّج مع اللّقطة الأولى التي يظهر فيها **عليش ونبوية**، وقد بدت فيها الموسيقى بآلة واحدة هي النّاي ولكن بلحنٍ لا يشبه ألحان النّاي العربية وإن كان يجمع بينهما نفس العزف الهادئ ذي المسحة الحزينة، ليبقى هذا النّاي مصاحبًا لباقي المشاهد التي تسبق جنيريك البداية وتبدو دلالتها واضحة توحي باطمئنان البطل إلى حياته التي تبدو سعيدة رفقة ابنته وزوجته وتابعه **عليش**، ليبدأ نسقها الدّرامي في الارتفاع مع مشهد القبض عليه متلبِّسًا بالسّرقة، ويكون ارتفاع النّسق قد شكّل اللّحظة الفارقة في الفيلم وبداية نهاية البطل، وهي أيضا لحظة انتهاء الموسيقى المصاحبة التي يكون معظم دورها هو ملأ الفراغ الذي يصنعه اكتفاء الشّخصيات بالحركة الموحية دون الحوار، لتكون موسيقى جينيريك البداية هي بداية الموسيقى التصويرية الدرامية التي أعطت انطباعًا لدى المشاهد بطابع الفيلم القريب من النوع البوليسي، لتبقى الموسيقى طيلة مدّة الفيلم بكامله تتبع الفعل الدّرامي، وإن تخلّلها مشهدٌ به نشيدٌ صوفيٌّ تخلّلته معانٍ موحية شكّلت موسيقى داخلية مرتبطة بالمكان وبشخص الشّيخ **علي جنيدي** وبالطريقة الصوفية التي يتبعها وإن لم يُعرِّفها الفيلم كما لم تُعرِّفها الرواية، فاختلط في آخر مشهدٍ يجمع الشّيخ **جنيدي** مع **سعيد مهران** الأداء الإنشادي الصوفي بصوت الكلاب البوليسية وموسيقى درامية توحي باقتراب الخطر فشكّلوا جميعًا



اللقطة التي اجتمع فيها صوت الإنشاد بصوت الكلاب البوليسية وموسيقى توحي باقتراب الخطر ثم فرار سعيد مهران

تناقضًا وفق ترتيب تصاعدي بدأه صوت الإنشاد الذي صاحبته لقطةٌ تصوِّر **سعيد مهران** وقد استسلم للبعد الروحي للشّعر الصّوفي المنشَد، ثم تلاه صوت الكلاب الذي أخرج البطل من ذلك الاستسلام إلى حالة فزعٍ تلتها موسيقى الخطر القريب التي صاحبت فرار **سعيد مهران** والتي استمرّت مع مشاهد المطاردة لترتفع مؤذنة بنهاية البطل ثم الفيلم.

1.3.7.2.المونتاج وحركة الكاميرا: ويعقب مرحلة الانتهاء من تصوير الفيلم المونتاج الذي يعيد ترتيب لقطات الفيلم المصوّرة وفق السيناريو التقني المكتوب، وهو ثلاثة مراحل هي:([314])

- مرحلة قطع اللقطات ولصقها وتسمّى cutting.
- مرحلة ضبط طول ومكان وتوقيت اللقطات وتسمّى editing.
- مرحلة الترتيب الفني والإبداعي وتسمّى مونتاج montage.

إذًا فالمخرج لا يكتفي بترتيب اللقطات بل إنه يعلن عن شخصيته من خلال المونتاج، وقد تجلّى أسلوب **كمال الشيخ** في الفيلم، وأكبر ما يبعث على وضوحه هو المقارنة بين خطّ سير البطل داخل الرواية وخطّ سيره داخل الفيلم، ومن ثَمّ اعتماد المخرج على نوع اللقطة وحجمها وزاوية تصويرها وربطها منطقيا.

1- أبو شادي علي .لغة السينما. م س.ص57



فحجم اللقطات والانتقال بينها دلّ على المرجعية الكلاسيكية للمونتاج السينمائي لدى **كمال الشيخ** خاصة وأن مرحلة إنتاج الفيلم صادفت مرحلة ظهور تيار الموجة الفرنسية الجديدة الذي دعا إلى اعتماد مفهومٍ جديدٍ للمونتاج، كانت أهمّ عناصره اللقطة الطويلة التي أُطلِق عليها أيضا اسم اللقطة المشهد، وهي التصوير بدون قطع، وهو ما لم يتجلّ في فيلم اللص والكلاب الذي يبدو أن مخرجه لم يتأثّر بمفهوم تلك الموجة، فأقدم على استعمال القطع بشكلٍ مطرد من خلال الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى دون شعور المشاهد بخلل الانتقال، كما كان حجم اللقطات موازيا للدّلالات البسيكولوجية والفيزيولوجية داخل الفيلم، وإن كان التصوير الداخلي الغالب في الفيلم قد أعطى مجالا أكبر للّقطات البسيكولوجية كاللّقطة الكبيرة التي تُقدّم إلى المشاهد التّعبير النّفسي على وجه الشّخصية، وقد تعامل معها المخرج بكثافة دلَّ من خلالها على قلق وتخبّط البطل، كما كانت بديلا في كثيرٍ من الأحيان عن الحوار، نحو لقطة **عليش** وهو ينظر إلى **نبوية** وملامحه تؤكّد ما سوف يفعله بعد ذلك،



لقطة كبيرة للشيخ علي جنيدي



كما كان للّقطات الكبيرة جدّا دورٌ توضيحي وتأكيدي للشّيء أو لجزء من جسم ما، من مثل لقطة للهاتف الذي يستعمله **عليش** للتبليغ عن **سعيد مهران** ولقطة الذّهب داخل صندوق صغير الذي حاول **سعيد مهران** سرقته قبل القبض عليه، ولقطة العنوان الكبير



لقطة متوسطة لرؤوف علوان

عليش في لقطة كبيرة تبين ما يدبّره لسعيد مهران

عن السفاح في إحدى الصّحف التي صادف وجودها **سعيد مهران** في الصّيدلية، ولكن المخرج يعتمد أيضا على لقطات الحركة ومن أهمّها اللقطة العامة العريضة التي تتيح فرصة مشاهدة حركة البطل وما يحيط به وقد فرض طابع الفيلم هذه اللقطة حيث أتاحت تحريك الشخصيات وظهور ملابسها بشكل كامل كما أتاحت ظهور الديكور والإكسسوار بشكل واضح، نحو مشهد **سعيد مهران** في حانة صديقه وقبل ذلك في السّجن وفي الحي الذي كان يقطنه،كما استعملت اللقطة المتوسطة الأمريكية والإيطالية بشكل كبير فهي لقطة تجمع بين الحركة وتبيان الجانب النفسي للشّخصية.

لقطة كبيرة جدا لصحيفة تتحدث عن سعيد مهران



لقطة عامة لسعيد مهران وسط بعض سكان الحي وقد بدت ملابسهم والاكسسوار والمقهى

وقد كان لزوايا التصوير دورٌ في تقديم الجانبين التقني والجمالي في





الفيلم، فالوضع الطبيعي في التصوير هو أن تكون عدسة الكاميرا في مستوى نظر المشاهد بما يوازي وضع الزاوية القائمة وبشكلٍ عمودي مباشر، وهو ما لم يتكرّر كثيرا في الفيلم، في حين عَمَد المخرج إلى تنويع زوايا التصوير وهو ما حوَّل الفيلم إلى مزيجٍ متفاوت من الزوايا المختلفة، وإن ظهر توظيفها متخبّطا في كثيرٍ من الأحيان، فالزاوية المرتفعة Higt Angle تُصوِّر الجسم من الأعلى وفوق مستوى الرأس قليلا وهي زاوية تصوير تعطي تصوُّرا عن ضعف الشخصية أو حقارتها وعكس ذلك الزاوية المنخفضة Low Angle حيث توضع الكاميرا تحت المستوى الطبيعي لنظر المشاهد حيث تكون الكاميرا متجّهة إلى الأعلى، وتُستعمل عادةً لإعطاء الانطباع عن قوّة ورِفعة الشخصية، وقد صوّر المخرج في الفيلم من هاتين الزاويتين ولكّن بشكلٍ ارتجالي، نحو لقطتين منفصلتين **لعليش** و**سعيد مهران** ومن زاوية منخفضة وهو ما يمكن تفسيره خطأً برِفعة وقوة الشخصيتين، وهو ما لا يمكن أن ينطبق على شخصية **عليش** حتّ وإن حاول المخرج مجاراة الشعور بالتعاطف مع شخصية **سعيد مهران** بجعلها شخصية قوية، وإن جاءت بشكل صحيح في لقطة لقاء البطل بالشيخ **جنيدي** حيث ساعد جلوس **سعيد مهران** على الأرض ومقام جلوس الشيخ المرتفع على التصوير بزاوية مرتفعة بدَت فيها مكانة الشيخ واضحة بالنسبة للمشاهد و**لسعيد مهران**.



لقطة منخفضة للشيخ وسعيد مهران



وقد كان الغالب في تصوير الفيلم هو الزاوية الجانبيةSid Angle حيث يرى المشاهد نصف وجه الممثّل وقد ظهرت هذه الزاوية في الفيلم إمّا للضرورة التي يفرضها حوار شخصيتين متقابلتين في إطارٍ موحّد، أو عندما تتحرك الكاميرا مع عدم تحرك الشخصية

لقطة بزاوية جانبية لسعيد مهران ورؤوف علوان في إطار موحد

والعكس، أو عندما تكون الشخصية لوحدها داخل الإطار السينمائي، وتسطيح هذه الزاوية للصورة يلغي القدرة على إدراك كل أبعادها، وأمثلة ذلك كثيرة في الفيلم.


لقطة بزاوية جانبية لرؤوف علوان

ولكن الفيلم على بساطة تقنية التصوير فيه إلاّ أنه تعامل مع مفهوم صناعة السينما وفق الوضوح، فكانت الإضاءة منسجمة مع اللونين الأبيض والأسود حيث الإضاءة الاصطناعية هي الأكثر استعمالا حين فرضت قصة الفيلم المؤفلمة المشاهد الداخلية، في حين كان الصوت واضحا حاول المخرج أن يقدّمه طبيعيًّا من خلال المؤثرات الصوتية التي بدت بسيطة كأصوات الرصاص وماكينات الخياطة في السجن.

فحرس **كمال الشيخ** على تمكين المشاهد من فهم قصة الفيلم فقدّمها في شكلٍ كلاسيكي، بالرغم من محاولته في بعض المشاهد صناعة التّشويق الذي قدّمته الرواية قبل ذلك من خلال دورة حياة البطل التي انحصرت في الثأر والجريمة والقانون والنهاية المأساوية.

الخاتمـــــة

الخاتمة:

تناولنا في هذا العمل ضروبا من المواضيع الصغيرة المرتبطة التي شكّلت الموضوع الأكبر وهو أفلمة روايات **نجيب محفوظ**، وقد كان في كلّ موضوع صغير كَمٌّ كبير من المعلومات التي دَلَّت في كثير من الأحيان على حجمه الكبير لو أُتيح له أن يكون موضوعا مستقلا، فعمَدنا طورا إلى الاختصار الذي قلّ ودلّ، وطورا آخر إلى الاستفاضة التي دعانا إليها غلَبة أهمية موضوع على آخر في بحثنا.

وكلّ فصل كان مستقلا بذاته من خلال مباحثه التي اختلف شيءٌ من مضامينها ولكنها لا تختلف حتى تلتقي في المبحث الثّالث من كلّ فصل من بحثنا، وهو ما يحدّد نتائج جزئية تخصّ كلّ فصل، فتوصّلنا إلى النتائج الآتية:

- لم يعد مجديا تعريف الرواية وفق المفاهيم القديمة التي واكبت في تعريفها اللغوي والاصطلاحي بيئةً وعصورا مختلفة، وهو ما دعا إليه قبلنا عبد المالك مرتاض الذي فرّق بين الروائي والراوي.
- يجب على الباحثين الجزائريين أن ينتقلوا إلى مرحلة يقدمون فيها بلدهم تقديما يجسد انطلاق فن الرواية منه، وإن اختلفت أسماء الدول، فنوميديا هي الجزائر حاليا، كما أن كثيرا من البلاد لم تعد تحمل الاسم القديم نفسه ولكنها تَنسِبُ كل علمٍ وفنٍّ حدث فوق جغرافيتها الحالية إليها، ففرنسا لم يكن اسمها فرنسا، ولا ألمانيا ولا كثير من البلاد الأخرى.
- التأريخ لبداية الرواية العربية الحديثة، فالعناصر التي يجب أن تتوفر في الرواية موجودة في كثير من الأعمال الأدبية التي أقصيت من تصنيفها كجنس أدبي.

- السينما ليست القدرة على التصوير والعرض فقط وإنما هي القدرة على الإنتاج الذي يراعي حجم السيناريو نفسه، فكل فيلم سينمائي ناجح من ورائه إنتاج سخي.

- تقنيات فن الرواية تشبه إلى حدّ بعيد التقنية السينمائية، الفارق بينهما هو طريقة العمل التي تتم في الرواية بالكلمة وفي السينما بالكاميرا.

- الخلط لا يزال كبيرا في مصر حول اعتبار تاريخ عرض أفلام الأخوين لوميير في القاهرة و الإسكندرية هو تاريخ بداية السينما أم إنتاج أول فيلم سينمائي.

- لا وجود في مصر لرقابة على الأعمال السينمائية التي تُقدِمُ على الأخذ غير الأمين من سينما وروايات الغرب.

- اختيار المخرجين السينمائيين لأعمال نجيب محفوظ في مرحلته الاجتماعية كان مغامرة أغراهم بها نجاح العمل الروائي، فلم يُوفَّقوا في الانتقال بتفاصيل الرواية إلى داخل الفيلم السينمائي.

- لا تجسّد السينما المصرية مفهوم جمالية العمل السينمائي المأخوذ من عمل روائي، لأسباب تَبيَّن أن أهمّها القدرة المحدودة للمخرج المصري.

- رواية اللص والكلاب رواية تشبه في تكوينها الدرامي الأفلام السينمائية المبنية على بطل واحد يحاول في صراع تراجيدي هزيمة القدر.

- هناك ثلاثية درامية من خلال اللّص والكلاب، الأولى جسّدتها الشخصية الحقيقية المتمثّلة في محمود أمين سليمان والثانية شخصية الرواية التي تقترب من واقع الشخصية الحقيقية والثالثة شخصية الفيلم المطابقة لشخصية العمل الروائي.

- لم يستطع الفيلم تقديم الرواية كما هي، فغيّر بعض ترتيبها مستعملا أسلوب الاسترجاع ومغيبا بعض الشخصيات.

فهذه النتائج تتضمّن في داخلها بعض التوصيات التي يمكن لبعضها أن يتحقق، فالقدرة على اللامبالاة تنبئ بقدرة أخرى تبالي بمواضيع تبدو هيّنة لا يكاد يُذكر سوؤها، ولكن حياة كثير من الأمم بين الأمم تتوقّف على احتضانها تاريخيّا لحدث ما أو إنّ أرضها كانت موطن نشوئه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم**

المصادر:

- العهد القديم.التوراة
- أبوليوس لوكيوس .الحمار الذهبي.تر: عمار الجلاصي.دت
- الشيخ.كمال.فيلم اللص والكلاب.مصر.1962
- محفوظ.نجيب .السمّان والخريف.دار القلم.بيروت.لبنان.ط1973.1
- محفوظ.نجيب.بين القصرين.المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر.1989
- محفوظ.نجيب.زقاق المدق.دار القلم.بيروت.لبنان.ط1973.19
- محفوظ.نجيب.قصر الشوق.المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر.1989
- محفوظ.نجيب.القاهرة الجديدة.دارالشروق.القاهرة.ط 2007.2
- محفوظ.نجيب. الأعمال الكاملة.المجلد الأول.مكتبة لبنان.بيروت.ط1990.1
- محفوظ.نجيب.اللص والكلاب.دار القلم.بيروت.لبنان.ط1973.1

المعاجم:

- ابن منظور.ابو الفضل جمال الدين محمد بن كرم .لسان العرب .دار صادر. بيروت.المجلد الاول.ط6 1997.
- أحمد كامل مرسي.مجدي وهبة.معجم الفن السينمائي.وزارة الثقافة والإعلام.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.1973
- اسماعيل بن حماد الجوهري.الصحاح.تاج اللغة وصحاح العربية.دارالعلم للملايين.بيروت. لبنان.ط4 1990.
- جبور عبد النور.المعجم الأدبي.دار العلم للملايين.بيروت.1979
- سهيل ادريس.المنهل قاموس فرنسي عربي.دار الآداب.بيروت.ط1998.19
- محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي.مختار الصحاح.مكتبة لبنان.بيروت.1986
- المنجد في اللغة والأعلام.دار المشرق.بيروت. ط21. 1991.

المعاجم باللغة الأجنبية:

- Fphraim katz.the international film. Encyclopedia.london.macmillan.1984
- oxford student s Dictionary.second edition. Oxford university press.1988

المراجع العربية:

- أبو شادي علي.الفيلم السينمائي.سلسلة مكتبة الشباب.الثقافة الجماهيرية.وزارة الثقافة.الهيئة العامة المصرية للكتاب.القاهرة.1989

- أبو شادي علي.كلاسيكيات السينما العربية.سلسلة كتب نقدية.الهيئة العامة لقصور الثقافة.القاهرة.1994.
- أبو شادي علي .لغة السينما.منشورات وزارة الثقافة.المؤسسة العامة للسينما.دمشق.2006
- أبو شادي علي.وقائع السينما المصرية في مائة عام 1896- 1995.المجلس الأعلى للثقافة .القاهرة.1997
- إبراهيم منير محمد .دراسات في السينما المصرية.رواد وأفلام.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة1985
- الأسود فاضل .السرد السينمائي.الهيئة المصرية العامة للكتاب.1996
- البارди محمّد.الرواية العربية والحداثة.دار الحوار.اللاذقية.سوريا. 1993
- بحراوي حسن .بنية الشكل الروائي.المركز الثقافي العربي.البيضاء و بيروت.ط1.1990
- بدر عبد المحسن طه.الرؤية والأداة.نجيب محفوظ.دار المعارف.القاهرة.ط2.1984
- ترحيني فايز.الدراما ومذاهب الأدب.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.ط1 .1988
- حسين طه.نقد واصلاح.دار العلم للملايين.بيروت.ط4 1967
- حسين ناصر جلال.الأبعاد الاقتصادية لأزمة صناعة السينما المصرية.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.1995
- حماد سهيلة زين العابدين.إحسان عبد القدوس.بين العلمانية والفرويدية.دار الفجر الإسلامية.1990
- دوارة فؤاد.عشرة أدباء يتحدثون.دار الهلال.القاهرة.1965
- الرفاعي عبد الجبار. تأريخ ظهور الكتابة والورق والطباعة.دار المعارف. القاهرة.دت.
- رياض عبد الفتاح. التصوير السينمائي.الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.2007

- زكريا ميشال.الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت.لبنان.ط1986.2
- زكريا فؤاد.جمهورية أفلاطون.دراسة وترجمة.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.1985
- الزيات لطيفة.الشكل الروائي من اللص والكلاب إلى ميرامار.مجلة الهلال.القاهرة.1970
- سلمان عبد الباسط.سحر التصوير.فن وإعلام.الدار الثقافية للنشر.القاهرة.دت
- السعافين إبراهيم.تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام .دار المناهل.بيروت.1987
- سعدون قاسم.الزمن السينمائي و الإيقاع في كتابة السيناريو الأدبي والفني.المنشأة العامة للنشر والتوزيع.طرابلس.ليبيا.ط1986.1
- السيد شفيع.اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967.مكتبة الشباب.القاهرة.1976
- شرف الدين درية.السينما والسياسة في مصر.دار الشروق.القاهرة.ط1992.1
- شكري غالي .دراسة في أدب نجيب محفوظ.مكتبة الزناري.القاهرة.1964
- الشافعي شريف.المكان الشعبي في روايات نجيب محفوظ بين الواقع والإبداع.الدار المصرية اللبنانية.القاهرة.2006
- فرج نبيل.محفوظ حياته وأعماله.هيئة الكتاب.القاهرة.1986
- فريد سمير.صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية.المجلس الأعلى للثقافة.القاهرة.دت
- فوزي ناجي.الضوء بين الفن والفكر.مطابع المجلس الأعلى للآثار.القاهرة.2010

- فهمي فوزي أحمد.المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة.المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.القاهرة. 1981
- فياض حسن محمد.مباحث الألفاظ.منشورات دار المصطفى لإحياء التراث.دت
- قاسم محمود.أفلام وأقلام.وزارة الثقافة.القاهرة.2009
- العالم محمود أمين.تأملات في عالم نجيب محفوظ.دار الآداب.بيروت.1970
- عبد الله أحمد عبد الله.خمسون سنة للسينما.مكتبة مصر.القاهرة.1984
- عبد الكريم لوتس.إحسان عبد القدوس.دار لوتس للطباعة والنشر.القاهرة.2006
- العسيري إيمان عايض.آراء نجيب محفوظ في ضوء العقيدة الإسلامية.دار الأمة للنشر والتوزيع.جدة.ط2010.1
- عصفور جابر.نقاد نجيب محفوظ.مكتبة مصر.القاهرة.1992
- عصفور جابر.نقاد نجيب محفوظ.مكتبة مصر.القاهرة.1992
- العريس إبراهيم .من الرواية إلى الشاشة. المؤسسة العامة للسينما. دمشق.دت
- الغيطاني جمال.نجيب محفوظ يتذكر.دار المسيرة.بيروت.ط1980.1
- الصبان منى.المونتاج الخلاق.دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع.القاهرة.دت
- محفوظ نجيب.حول التدين والتطرف.الدار المصرية البنانية.ط1996.1
- المدرسي هادي.تهافت النظرية الدّاروينية وسقوط النظريات التابعة.دار العلوم للتحقيق والطباعة والنشر.ط2011.1

- مرتاض عبد المالك.في نظرية الرواية.إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون.الكويت.1998
- المنيعي حسن. قراءة في الرواية.سندي للطباعة والنشر والتوزيع.ط1 1996
- الموسوي محسن جاسم . الرواية العربية.النشأة و التطور.دار الآداب .بيروت.دت.
- منصور شاهين.عصر الصورة من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية والغرافيك مرورا بالسينما والصحيفة المصورة والتلفيزيون.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.2006
- ناصف مصطفى. الصورة الأدبية. دار الأندلس.بيروت.ط2. 1967
- النحاس هاشم.محفوظ على الشاشة.هيئة الكتاب.القاهرة.1975
- النشار مصطفى.نظرية المعرفة عند أرسطو.دار المعارف. القاهرة.1985
- النقاش رجاء.في حب نجيب محفوظ.دار الشروق.القاهرة.ط1995.
- ياغي عبد الرحمان.في الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ.دار الفارابي.بيروت.
- يحي محمد و معتز شكري.الطريق إلى نوبل1988عبر حارة نجيب محفوظ.الدار المصرية للنشر والتوزيع.القاهرة.ط1989.1.
- يوسف شوقي بدر.سيموطيقا العنوان عند نجيب محفوظ.دار الشروق.2007

المراجع المترجمة إلى العربية:

- أجيل هنري.علم جمال السينما.تر:إبراهيم العريس.دار الطليعة.بيروت.ط1980.1
- ألكندر د. تأريخ الكتاب.تر: محمد الأرناؤوط.الكويت: مجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1993.

- باختين ميخائيل.الملحمة والرواية.تر.جمال شحيد.سلسلة كتاب الفكر العربي.العدد الثالث.معهد الإنماء العربي.ط1 1982.
- بنفنيست إميل.مسائل في اللسانيات العامة.تر:بوخميس بوفولة.منشورات سيراس.تونس.1995
- تيزكيتان تورودوف.مدخل إلى الأدب العجائبي.تر:الصدّيق بوعلام.دار شرقيات.القاهرة.1994
- دي غانيتي لوي.فهم السينما.تر:جعفر علي.دار الرشيد للنشر.1981
- شالين جان .الإنسان نشوؤه وارتقاؤه.تر: الصادق قسومة.بترا للنشر والتوزيع.دمشق ط2005.1.
- سادول جورج.تاريخ السينما في العالم.تر:ابراهيم الكيلاني و فايزكم نقش.منشورات البحر المتوسط ومنشورات عويدات.بيروت باريس.1968
- كلينكوفتز غيروم.فن الرواية الامريكية. تر:سميرة أحمد.دار المعارف.القاهرة.1980
- فولتون آلبرت.السينما آلة وفن.تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل.مكتبة مصر.القاهرة.ط1958.1
- فيلان دومينيك.الكادراج السينمائي.تر:شحات صادق.مطابع المجلس الأعلى للآثار.القاهرة.دت
- لوكاش جورج .نظرية الرواية.تر: الحسين سحبان .منشورات التل. الرباط. المغرب. ط1 1988
- مانفل روجر.الفيلم والجمهور. تر: برلنتي منصور. وزارة الثقافة والإرشاد القومي.المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر. القاهرة.د.ت
- هاندلي جودي وكريستوفر روسون.جسمك كيف يعمل.تر:سيد رمضان هدارة.دار الشروق.بيروت. القاهرة. ط1. 1983

- كاراغانوف الكسندر.السينما بين الايديولوجيا وشباك التذاكر.تر:سامي كعكي.دار الطليعة.بيروت.ط1979.1
- كاراغانوف ألكسندر.الفن السينمائي.تر:سامي كعكي.دار الطليعة.بيروت.ط1985.1
- وين ميشيل.حرفيات السينما.تر.حليم واطسون.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.1970

المراجع باللغة الأجنبية:

- B. Bloch and G. Trager. Outline of Linguistic Analysis Cambridge University Press . 2009
- Barry, M.S. Visual Intelligence, Perception, Image and Manipulation in visual communication. State Univ of new yourk.1997
- Brian Hamne tt. The Historical Novel nineteenth-century europe.oxford university press
- Christian Metz.Essais sur la signification du cinèma.Tome1.Klinchsieck.1985. Downing Downing D and B Bazargan. Image and Idoelogy Postmodern culture new yourk . State unit press 1991
- Dvid trotter.The English Novel in History . routledge Press .new york. first published 1993
- F.de Saussure, Cours de linguistic général.paris.payot.1968
- francis Vanoye.Rècit ècrit.Rècit Filmique.Edition Cedic.paris1989
- Gèrard Denis Farcy.L’obstination narratologique.Gpoètique.N68.1986.
- Gèrard Genette.noveau discours du rècit.senil.1983
- Groupe D’entervernes.Analyse sèmiotique des textes.press universitaires de lyon.1984
- Gerald Mast and marchall cohen.film theory and Criticism.new yourk .oxforduniversity press. Edution 1998

- Jean mitry.Esthètique et psychologie du cinèma.èditions universitaires.paris.1990
- johnand hill pamela church bibso .the oxford guide to film.studies.oxford university press.new york.1998
- Languages as Widdowson, H. C. : Teaching Communication, Oxford, Oxford University Press, 1981
- Michel Chion.l'audio-vision.son et image au cinèma.Nathan Universitaire.Paris.1990
- Maxime Scheinfeigel.la dimonsion sonore.l'ètat des lieux.des origine à nos iours.in CinèmaAction.dossiers rèunis par :Jaque Kermabon.les thèories du cinèma aujourd'hui.Cerf.Cfpj.france.1988
- Nole Burch .theory of film. Practice.princeton university press.new yourk.1991
- perspectives on sight. t. Brenan and M. Jay. Rout ledge . N.Y. 1996
- Peter de Bola, the Visibility of Visulaity. Vision in Cantext, Histonical and contemporarg
- R Barthes .Introduction a.a l analyse structurale des recits . in communication .paris.1966
- Richard Maxwell .The historical novel in Europe, 1650-1950 . Cambridge University Press . 2009
- Roland Barthes.Prèsentation Communication.N04.Ecole des hautes etudes en science sociales-center d'etudes transdisciplinaires.Ed du seuil.france.1964.

المجلاّت :

- إبراهيم ماهر مجيد.التوظيف الدلالي للقطة المشهد.مجلة الأكاديمي. العدد2009.52
- بتقة سليم.تلمّسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي.مجلة المخبر.العدد السادس.جامعة محمد خيضر.بسكرة.الجزائر. 2010

- السيد ليلى محسن.قراءة في كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير.مجلة العربي.العدد 438.الكويت.مايو1995
- عبد الحميد شاكر.عصر الصورة .السلبيات والايجابيات.سلسلة عالم المعرفة 31.الكويت. يناير 2004
- عصفور جابر. الترجمة ونشأة الرواية العربية.مجلة العربي.العدد 498الكويت.ماي 2000
- عزام محمد.الرواية العربية المعاصرة.مجلة المعرفة .العدد388. 1996
- عطا الله محمود سامي.السينما شابة عمرها مائة عام.مجلة العربي.العدد439.الكويت .يونيو1995
- عليان حسن.تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية.مجلة جامعة دمشق.المجلد24.العدد1و2. 2008
- كريم سامح.فوزه أعاد الاعتبار للأدب العربي.مجلة العربي.العدد 529.الكويت.ديسمبر2002
- الهاشمي طه حسن .شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفيلمي.مجلة الاكاديمي.العدد.52.2009.
- يقطين سعيد.نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي. مجلة علامات.العدد السادس.1996

المواقع الإلكترونية:

- اسم الكاتب غير مذكور.هاري بوتر.وجهة نظر. www.liilas.com .02جوان2011 .تم الإطلاع في 23فبراير2012.
- جرجس المصري.اللص الظريف هو مخرج.www.cineegy.ae تم الإطلاع في27مارس2012.
- عبيدو محمد.المخرج كمال الشيخ.فنان التشويق والإثارة في السينما العربية.www.maktoob.forums/yahoo.com.18مارس2010

- فرحات مسعود.الفانتازيا والعجائبية. http://ibnkhaldoun.forumarabia.com تم الإطلاع في 12 فبراير2012.
- محمد غرافي.قراءة في السيميولوجيا البصرية.www.fikrwanaked.aljabriabed.net/indexl.htm.تم الإطلاع في 22.04.2011
- ضياء ذهب.هاري بوتر يحوز إعجاب النقاد عبر العالم.www.masrawy.com/ketabat/Articles تم الإطلاع في 18فبراير2012.

الفهرس

الموضوع	الصفحة